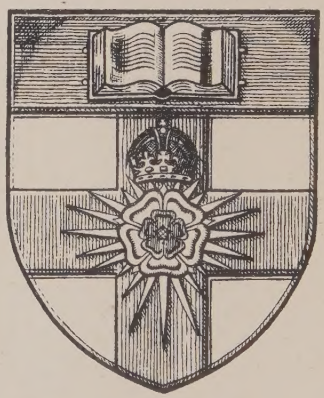
PS[AB-Revue]



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

~~SHL~~
WITHDRAWN

REVUE

DE

LITTÉRATURE COMPARÉE

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/revue-de-litterature-comparee_1936_16

REVUE

DE

LITTÉRATURE COMPARÉE

DIRIGÉE PAR

P. HAZARD
PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE

J.-M. CARRÉ
PROFESSEUR A LA SORBONNE

La nature des choses est bien plus aisée à concevoir lorsqu'on les voit naître peu à peu en cette sorte, que lorsqu'on ne les considère que toutes faites.

DESCARTES.

Producers of great literature do not live in isolation, but catch light and heat from each other's thought.

WALTER PATER.

16e ANNÉE — 1936

PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE FURNE
BOIVIN ET Cie, ÉDITEURS
3 & 5, RUE PALATINE (VIe)

Tous droits réservés

SCHOOL OF SLAVONIC AND EAST EUROPEAN STUDIES
UNIVERSITY OF LONDON

SHL
WITHDRAWN

CE QUE LES LETTRES FRANÇAISES DOIVENT A L'ESPAGNE

I

Le pittoresque : voilà le premier don que l'Espagne a fait à la France. Nous aimons les formes arrêtées, les lignes sans rémission; nous préférons les nuances légères aux couleurs tranchées; notre paysage favori est celui de l'Ile-de-France si doux, si simple : des champs géométriques, des bosquets dans de vastes plaines, des lointains bleuâtres, un cie léger. Notre Midi est vif; mais notre Nord s'en va vers les grisailles. Nos yeux finissent par avoir peur des éblouissements; ils craignent les violences. Nous avons besoin de leur donner, de temps à autre, une leçon de splendeur.

L'Espagne est riche de couleurs violentes et brutales. Son soleil implacable fait ressortir la blancheur de ses architectures, et donne un air tragique à la stérilité de ses rocs. Ses villages se cramponnent au flanc de ses montagnes, comme des êtres acharnés; et quelles villes sont d'une beauté plus provocante que Burgos ou que Salamanque, que Grenade ou qu'Avila?

Aux époques de renouvellement, lorsqu'après les longs hivers que chaque littérature connaît à son tour nos auteurs aspirent à de lumineux étés, ils s'en vont *tra los montes*, comme ils disent; ils recommencent à découvrir l'Espagne, et ils s'émerveillent. Tel Victor Hugo. Tout enfant, et jeté sur les routes d'Europe par les guerres napoléoniennes, il entendit un jour, à l'approche d'un village, un nom sonore qu'il n'oublia jamais : Hernani. Il vit Ségovie, et emporta dans son imagination puérile le souvenir d'un rêve prodigieux : « Ségovie est restée dans l'imagination de M. Victor

Hugo comme un rêve. Maisons sculptées à mâchicoulis et à clochetons, palais de jaspe et de porphyre, toutes les magnificences et toutes les dentelles de l'architecture gothique et de l'architecture arabe, et pour couronnement, dominant la ville comme une immense tiare de pierre, l'Alcazar [1]. » Aussi le poète, plus tard, voulant rendre à nos lettres appauvries et ternies l'éclat des couleurs orientales, a-t-il évoqué devant les lecteurs français ces cités féériques, et fait sortir de l'ombre fusées et flèches d'or :

Oh! qui fera surgir soudain, qui fera naître
Là-bas — tandis que seul je rêve à la fenêtre,
Et que l'ombre s'amasse au fond du corridor, —
Quelque ville mauresque, éclatante, inouïe,
Qui, comme la fusée en gerbe épanouie,
Déchire ce brouillard avec ses flèches d'or?

Qu'elle vienne inspirer, ranimer, ô génies!
Mes chansons, comme un ciel d'automne rembrunies,
Et jeter dans mes yeux son magique reflet....[2].

Tel Théophile Gautier, qui s'en vient chercher, loin d'un Paris trop civilisé, la vision du chaos primitif :

C'était un vaste amas d'éboulements énormes,
Des rochers grimaçant dans des poses difformes,
Des pics dont l'œil à peine embrasse la hauteur,
Et, la neige faisant une écume à leur crête,
On eût dit une mer prise un jour de tempête,
Un chaos attendant le mot du Créateur....[3].

Or nous avons puisé à pleines mains dans ce trésor offert. Pittoresque des mœurs, tous les voyageurs l'ont noté, l'un après l'autre. Déjà M^me^ d'Aulnoy a parlé de ces rudes auberges, qui ont l'air de mépriser le passant qu'elles veulent bien accueillir; des mets tout remplis d'ail, de safran, et d'épices; des mules carillonnantes; des étranges rencontres que l'on fait sur les routes; de la galanterie du peuple espagnol, et des sérénades; de la gravité et de la morgue du peuple espagnol; de Madrid et de ses jalousies,

1. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, XVIII.
2. *Les Orientales*, XXXV, *Rêverie*.
3. España, *J'étais monté plus haut que l'aigle et le nuage...*

qui font ressembler la ville à une immense cage à poulets; des cérémonies de la cour; de cette langue éclatante, qui porte en soi une fierté. La France était plus polie, mais moins originale. Le pittoresque, elle ne savait pas ce que c'était au juste; elle n'avait pas l'habitude de regarder; mais le spectacle était si curieux, si différent de ceux que lui offrait Paris, qu'il fallait bien qu'elle le notât. « A l'égard de la promenade du premier de Mai, c'est un vrai plaisir de voir les bourgeois et le peuple assis, les uns dans les blés, les autres sur les bords du Mançanares; quelques-uns à l'ombre, quelques autres au soleil, avec leurs femmes, leurs enfants, leurs amis ou leurs maîtresses. Les uns mangent une salade d'ail et d'oignons; les autres, des œufs durs; quelques-uns du jambon et même des *Galinas de leche* (ce sont des poulardes excellentes). Tous buvant de l'eau comme des canes, et jouant de la guitare ou de la harpe[1]. » — D'autres diront le pittoresque des églises surchargées d'or, des théories de flagellants, des processions où les statues des saints bariolés s'avancent sur la houle des épaules; — le pittoresque affreux d'un Christ en peau humaine. Pittoresque des costumes, qui, plus qu'en aucun lieu du monde, luttent là-bas pour durer. Pittoresque des danses, qui ne les a décrites? Il envahit nos scènes, et si blasés que nous soyons sur les divertissements que le monde entier vient offrir à notre curiosité, lorsque nous entendons les accords de la guitare, la résonance des pas nerveux, et l'appel des castagnettes, une joie nous saisit encore. — Si nous songeons que la bibliographie des voyages en Espagne ne comprend pas moins de cinq-cent-vingt-et-une pages in-quarto, plus un copieux supplément [2], nous pouvons nous faire une idée des merveilles qu'on a contées à l'Europe en général, et en particulier à la France. Le courant ne s'est pas interrompu. J'ai sous les yeux un album de cent-cinquante-huit photographies, arrivé d'hier. J'admire ces maisons capricieuses, ces prodigieuses architectures de palais et d'églises, ces perspectives où la fantaisie se mêle toujours à la grandeur, cette verve sculptée dans la pierre, cette force gravée sur

1. *Relation du voyage d'Espagne*, 1691. Lettre X.

2. A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*. Madrid, 1920. — Supplément, 1930.

les visages; j'admire la terre qui a su se charger sans s'enlaidir. « La puissante originalité de l'Espagne apparaît bien dans les traits géographiques de ce pays. Nulle part au monde ce que le génial Angel Ganivet appelle *l'esprit de la terre* ne se définit aussi directement dans la lumière du soleil[1]. »

Mais l'histoire elle-même semble prendre, quand il s'agit d'Espagne, un caractère plus frappant, une plus sombre et plus dramatique beauté. Quelle longue liste ne dresserait-on pas, si on mettait bout à bout les poèmes, les romans, les drames et les mélodrames, où l'on a fait figurer les Espagnols luttant contre les Maures pour reconquérir leur sol, les Espagnols partant pour la conquête des Indes occidentales,

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,

les Espagnols à Naples et dans le Milanais, les Espagnols dans les Flandres, les Espagnols lançant sur les eaux l'invincible Armada? quelle figure royale s'est imposée aux imaginations avec plus d'intensité que celle de Philippe II?

C'est au point que nous sommes encombrés de Ruy Blas et de Torquemadas; et qu'invités à participer à cette longue fête tragique, nous forçons encore, pour les pousses à l'exaspération, ses vives couleurs.

II

Nous ne sommes qu'à la surface; engageons-nous dans les royaumes du sentiment :

Entremos más adentro en la espesura.

Il y a trois cents ans, dans notre province normande, un écrivain qui avait eu au théâtre quelques succès flatteurs, mais qui ne se contentait pas de la notoriété et aspirait à la gloire, semblait attendre un sujet qui fût digne de sa grande âme encore inexprimée. Qui apprit l'espagnol à

1. Maurice Legendre, *En Espagne. Cent-cinquante-huit photographies.* 1935.

Pierre Corneille? qui le conduisit vers le Cid? Il n'y a, ladessus, qu'une légende incertaine; nous savons seulement que l'Espagne était fort à la mode, en ce temps-là, et que plusieurs contemporains avaient montré quel parti les auteurs dramatiques pouvaient tirer d'une âme volontiers en conflit avec elle-même. Un amour invincible pour le plus digne objet; et s'opposant à cet amour, l'honneur : quelle lutte surhumaine à porter sur le théâtre, quel sujet capable de surpasser même la tragédie des Anciens! On a si souvent noté que *le pundonor* était comme l'essence du caractère castillan, qu'il y aurait quelque pudeur à le répéter encore. Il donne aux héros un je ne sais quoi de plus héroïque; il les élève d'un seul coup jusqu'aux sommets du sublime. Voilà ce que Pierre Corneille a discerné et senti. « C'est par point d'honneur que don Diègue exagère à sa façon l'amour paternel en poussant son fils de danger en danger pour qu'il s'élève toujours plus haut. C'est par point d'honneur, pour dépasser en générosité tous les amants de la terre, que Rodrigue veut sacrifier à Chimène la double gloire qui le pare en se laissant vaincre par l'adversaire qu'elle a dressé contre lui. C'est par point d'honneur que Chimène, après avoir lutté contre tous ceux qui l'entourent, contre son roi, contre son cœur, pour s'acharner à une tâche impossible, charge de sa vengeance, en désespérée, un prétendant qu'elle dédaigne, en s'offrant elle-même comme prix[1]. » Lorsqu'à la fin de 1636, la représentation du *Cid* marqua le commencement d'une ère nouvelle, non seulement dans l'histoire de notre théâtre, mais dans l'histoire de l'âme et du génie français; lorsque notre classicisme se manifesta par un chef-d'œuvre, l'Espagne était présente. Elle concourait à donner au classicisme, précisément, cette inspiration héroïque où de bons juges veulent voir un de ses traits essentiels[2]. Elle commençait à exporter vers la France ses richesses d'amour et de haine, ses trésors de passion.

Quelque trente ans plus tard, Molière, qui avait demandé à l'Italie un peu de ses intrigues, de ses saillies, de sa verve comique, de ses *maschere*, de ses types, prend à l'Espagne Don Juan. Certes il le transforme; car telle est la loi de ces

1. Gustave Reynier, *Le Cid de Corneille*. Paris, Mellottée, s. d. P. 282.
2. Fidao-Giustiniani, *Qu'est-ce qu'un classique?* Bloud, 1929.

emprunts, que Voltaire a dite : il en est des livres comme du feu de nos foyers ; on va prendre ce feu à son voisin, on l'allume chez soi, on le communique à d'autres, et il appartient à tous. Il prête à Don Juan une âme libertine; il fait de lui un de ces rationaux qui croient seulement que deux et deux font quatre, et que quatre et quatre font huit ; un de ces superbes qui veulent bien faire l'aumône à un pauvre, non pour l'amour de Dieu, mais par amour de l'humanité. Quelle que soit l'importance du changement, et quelle que soit la route que le Burlador de Sevilla a suivie pour arriver à Molière, reste que le 15 février 1665, au Théâtre du Palais-Royal, l'Espagne a projeté sur la France une vision que celle-ci ne devait plus oublier, et que ses écrivains devaient dix fois, vingt fois reprendre : tant l'a frappée le symbole de ce que peut contenir de trouble, d'inquiet, d'insatisfait, et de désespéré, le misérable cœur humain.

Où l'abbé Prévost a-t-il pris ses modèles espagnols? Je ne sais; il n'a jamais franchi les Pyrénées, à notre connaissance; c'est vers l'Angleterre que l'ont poussé ses aventures et ses mésaventures, puis sa prédilection. Ce qui est sûr, c'est qu'il associait à l'idée du caractère espagnol celle d'une violence exaspérée. Ouvrons les *Mémoires et Aventures d'un homme de qualité*, aux livres VI, VII et VIII. L'Homme de qualité promène en Espagne un jeune marquis dont il a accepté de faire l'éducation. Or Madrid est un lieu dangereux pour les cœurs; il est naturel, et pour ainsi dire logique, qu'à Madrid le jeune marquis s'éprenne éperdument d'une beauté sans égale, qui s'appelle Diana de Velez. Mais comme on sait aussi que les Espagnols sont d'une jalousie féroce, les malheurs ne tardent pas à se produire. « C'est un usage en Espagne que les amants donnent pendant la nuit des sérénades à leurs maîtresses : les rues de Madrid retentissent du son des guitares et autres instruments. » Donc, le marquis donne des sérénades; il en donne même une à dona Elisa, amie de dona Diana [1]. Don Pastrino, amant de dona Elisa, l'assaille à grands coups d'épée; le marquis se défend et tue don Pastrino : ce n'est que le commencement.

1. Nous respectons l'orthographe espagnole de l'abbé Prévost.

Don Alavestras, oncle de don Pastrino, par vengeance fait enlever Dona Diana, et l'enferme dans un de ses châteaux, sous la surveillance de sa sœur, Dona Pastrino. Une poursuite s'organise; après des détails qu'on nous saura grâce d'épargner au lecteur, car l'abbé Prévost n'est pas bref, on envahit le château; mais quel affreux spectacle! « Nous entrâmes; et le premier objet qui nous frappa nous rendit immobiles, et glaça notre sang jusqu'au fond de nos veines. La vieille dona Pastrino était assise près d'une fenêtre; dona Diana était à genoux à ses pieds, le sein découvert; et cette horrible femme lui tenait la pointe d'un poignard appuyée sur la gorge. N'avancez pas, s'écria-t-elle en nous voyant : elle est morte si vous avancez... » Elle enfoncera le poignard; le sang de Diana coulera à grands flots; fureurs, transports, désespoirs, meurtres successifs. Telle est la violence des passions, en Espagne.

C'est une caricature involontaire, que nous nous garderons bien de défendre : la cause serait trop mauvaise. Disons seulement qu'elle est significative : l'abbé Prévost a besoin de pathétique; et il le prend dans le pays où il pense que le pathétique court les rues; telle est sa réputation.

Le Chevalier de la Triste figure ne trouva que sur le tard une interprétation sentimentale; mais enfin, il la trouva. On sait que les Français du XVII^e^ siècle, n'étant pas douillets, ne firent d'abord que rire de tous ces coups de bâton qu'on lui donnait. Le XVIII^e^ siècle commençant expliqua, avec gravité, que Cervantes avait contribué à la décadence de son propre pays, puisqu'il avait tourné en ridicule les qualités qui avaient fait la force du peuple espagnol : l'honneur, la chevalerie. Mais quand les temps furent venus, et que nous nous mîmes à aimer les grands rêves, des pages du livre inépuisable surgit un autre Don Quichotte : un chercheur d'idéal; un de ces fous qui naissent pour faire honte aux sages; un poète; un individu, défendant les droits de la personnalité humaine contre la masse ignorante et stupide; un Héros tragique; un Mage... Que sais-je encore? A son appel, ce furent encore les sentiments qui accoururent en foule : l'indignation contre ses persécuteurs; l'admiration pour lui-même; la pitié; la tendresse; et presque l'extase...

Mais déjà, une des plus belles légendes qui soient nées sur le sol d'Espagne avait nourri la mélancolie qui devenait chère à nos cœurs romantiques. L'Alhambra n'avait pas seulement inspiré à Chateaubriand les phrases lumineuses et musicales que nous ne nous lasserons jamais de relire et de redire tout haut, avec une manière de piété :

« Immobile et muet, il plongeait des regards étonnés dans cette habitation des génies; il croyait être transporté à l'entrée d'un de ces palais dont on lit la description dans les contes arabes. De légères galeries, des canaux de marbre blanc bordés de citronniers et d'orangers en fleurs, des fontaines, des cours solitaires, s'offraient de toutes parts aux yeux d'Aben-Hamet, et, à travers les voûtes allongées des portiques, il apercevait d'autres labyrinthes et de nouveaux enchantements. L'azur du plus beau ciel se montrait entre des colonnes qui soutenaient une chaîne d'arceaux gothiques. Les murs, chargés d'arabesques, imitaient à la vue ces étoffes de l'Orient que brode, dans l'ennui du harem, le caprice d'une femme esclave. Quelque chose de voluptueux, de religieux et de guerrier, semblait respirer dans ce magique édifice; espèce de cloître de l'amour, retraite mystérieuse où les rois Maures goûtaient tous les plaisirs et oubliaient tous les devoirs de la vie. »

Tandis qu'il s'enivrait ainsi du pittoresque le plus éthéré, le plus pur, René demandait à l'Abencérage de lui inspirer le roman de l'exil. L'exil avait été la loi de sa vie, pendant les mois d'Amérique et les années d'Angleterre; l'exil était la condition naturelle de son âme, aspirant toujours à d'inaccessibles paradis. Le pèlerin de Jérusalem, regagnant la France en passant par Grenade, trouvait dans Aben-Hamet la personnification de ses éternels regrets, de ses éternels désirs.

Ainsi, de même que nous demandons à l'Espagne du pittoresque, quand nous avons besoin de raviver l'éclat du monde : de même, mais plus fidèlement, plus intensément, tout au long de l'histoire littéraire de nos temps modernes, nous lui demandons l'exemple d'une vie sentimentale qui vient exciter et enrichir notre propre vie. Prenez les deux esprits les plus secs en apparence de notre romantisme; considérez Stendhal et Mérimée. Stendhal marque ce qu'il

croit être la différence essentielle entre la psychologie espagnole et la nôtre : le peuple espagnol, écrit-il, « ignore une foule de petites vérités..., mais il sent profondément les grandes, et il a assez de caractère et d'esprit pour suivre leurs conséquences jusque dans leurs effets les plus éloignés. Le caractère espagnol fait une belle opposition avec l'esprit français; dur, brusque, peu élégant, plein d'un orgueil sauvage, jamais occupé des autres : c'est exactement le contraste du XV^e^ siècle avec le XVIII^e^ [1]. » Et parmi les trésors secrets dont il est fier, il compte l'espagnolisme. « Ma tante Elisabeth avait l'âme espagnole. Son caractère était la quintessence de l'honneur. Elle me communiqua pleinement cette façon de sentir [2]. »

Mérimée regarde l'Espagne, la dessine, la grave. Peu à peu il fait mieux que de la comprendre : il la sent. Des poncifs chers à notre mélodrame, les mendiants, les contrebandiers, les toreros; des vieilles guitares; des préjugés, le poignard à la jarretière, les vengeances éclatantes, l'amour du sang, il dégage un caractère profond. Il aime la complexité d'une âme où se mêlent la volupté, la fantaisie, l'indépendance, le sens de la fatalité, la révolte des forces individuelles; et parmi les héroïnes romantiques, chez qui tant de littérature laisse si peu de place à la vérité humaine, il fait apparaître cette gitane qui doit son caractère émouvant à ce qu'elle est l'exaltation de la femme éternelle [3]; aux lettres françaises, Mérimée donne Carmen.

Rapprochons-nous de notre époque; allons aux grands écrivains d'hier, qui nous ont formés et qui nous nourrissent

1. *De l'amour,* Livre II, chap. XXXXVII, *De l'Espagne.* — Voir Robert Vigneron, *Stendhal en Espagne* (*Modern Philology,* août 1934).

2. *Henri Brulard,* Ed. Champion, t. II, p. 128. — On n'est pas peu surpris de trouver dans Voltaire *(Questions sur l'Encyclopédie,* article *Alger)* une certaine définition de l'espagnolisme. « Il est très certain que Louis XIV tenait de sa mère beaucoup de cette galanterie espagnole noble et délicate, et beaucoup de cette grandeur, de cette passion pour la gloire, de cette fierté qu'on voit dans les anciens romans. »

3. On se rappelle que Théophile Gautier, après avoir décrit une Carmen toute pittoresque et haute en couleurs, termine son portrait sur une note analogue :

Elle a, dans sa laideur piquante,
Un grain du sel de cette mer
D'où jaillit, nue et provocante,
L'âcre Vénus du gouffre amer...

encore. Maurice Barrès, en quête de paysages dont l'étrangeté fût digne de satisfaire son dilettantisme, va voir « les terres stériles de la Sierra, courbées sous le vent ». A la pointe extrême de l'Europe, qui est déjà l'Orient, il s'exalte. « Pour rompre l'atonie, l'Espagne est une grande ressource. Je ne sais pas de pays où la vie ait autant de saveur... C'est une Afrique qui met dans l'âme une sorte de fureur aussi prompte qu'un piment dans la bouche. » A Tolède, il rencontre son lieu d'élection. Car la ville la plus pittoresque du monde, ce n'est ni San Gimignano, ni Bruges, ni Ouro Preto, ni Mexico : c'est Tolède, qui est pittoresque farouchement. Mais comme s'il était dit qu'en Espagne la couleur n'est jamais que l'enveloppe d'un sentiment intense, à Tolède Maurice Barrès se passionne pour le peintre le plus digne de traduire son élan vers les forces éternelles, au prix desquelles le dilettantisme le plus raffiné paraît piètre et mesquin; il se passionne pour le Greco, étirant ses personnages vers le ciel. Il dit comment ce Crétois, élève de Venise, est conquis par Tolède : « le voilà parti pour être un peintre de l'âme, et de l'âme la plus passionnée : l'espagnole du temps de Phillipe II ». Le Greco pense à l'espagnole : il altère les rapports des choses, ne gardant que la noblesse, l'enthousiasme, l'exaltation divine. « La terre est vaincue; Notre-Seigneur, un drapeau à la main, regagne les cieux. C'est une aiguille que l'aimant arrache de la matière grossière.[1] »

Allons jusqu'aux écrivains d'aujourd'hui. Montherlant, cherchant sa voie et prêt à se livrer à tous les dieux inconnus pour trouver enfin celui qui le délivrera d'être lui-même, prend à son tour la route; une fois franchies les Pyrénées, il éprouve le bienfait de se sentir hors des prises du rationalisme : « Ici, la vie était une chose non à comprendre, comme en France, mais à respirer; et il lui suffisait d'être respirée pour être bonne. Tout brûlant d'une passion qui demande impérieusement à se dépenser, s'il court aux arènes, s'il prend la cape et l'épée, c'est pour goûter l'exaltation héroïque où n'entre même plus la volonté du sacrifice offert à la patrie ou à la foi : toute pure. Et l'homme, après qu'il

1. Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté, et de la mort*, 1897; *En Espagne* avril-mai 1892). — *Greco, ou le secret de Tolède*, 1912.

a tué le monstre, découvre dans son cœur un sentiment qui complique encore ces délices affreuses du combat dans la gloire : « Alban regardait dans une horreur sacrée, avec la tension du combat demeurée sur son visage, sauf dans le regard qui s'était éteint. Il savait à présent qu'il l'avait aimé, ce monstre... que sa terreur et sa haine n'étaient que des formes de son amour [1]. »

Des vastes systèmes d'idées? des grands jeux métaphysiques? Je n'en vois pas; l'Espagne n'a pas produit de Spinoza ou de Kant; elle n'a pas donné à l'Europe, et par conséquent à la France, quelqu'un de ces philosophes dont la pensée fournit aux hommes de nouveaux sujets de méditation, un nouvel espoir de pénétrer le mystère auquel ils sont condamnés, et d'autres désillusions. Il est vrai qu'à la fin du XVII^e siècle, entre ces guides spirituels dont l'un voyait décliner son prestige : l'honnête homme, et l'autre ne faisait encore que s'esquisser : le philosophe, elle a proposé aux nations voisines un type humain par elle formé, le Héros, tel que le décrivait Baltazar Gracian. Mais si on analyse l'âme de ce grand modèle, on y trouve de la passion, de l'énergie vitale, des croyances traditionnelles reprises et exaspérées, bien plutôt que la volonté de fournir une explication métaphysique du monde. Un étranger ne peut que se rallier ici à l'affirmation, qui lui paraît parfaitement juste, de Miguel de Unamuno : la philosophie espagnole est diffuse dans la littérature, dans la vie, dans l'action, dans la mystique espagnoles; elle s'exprime mal dans des systèmes philosophiques; elle est concrète [2]. Le tragique de la vie peut certes s'expliquer : mais d'abord, il se sent.

1. Montherlant, *Les Bestiaires*. — Ce trait a été souligné par Denis Saurat dans ses *Modernes* (1935); à la page 97, il donne les citations suivantes du même auteur :

« Les amants mêlent à leurs caresses les morsures et les coups. Les primitifs chassent et tuent le fauve qu'ils adorent. J'ai longuement expliqué — appuyé par les Baroncelli et les d'Arbaud — que les peuples espagnol et provençal tourmentent les taureaux parce qu'ils les aiment. »

... « Un jour, m'étant fait prêter, un peu avant la course, un cheval de picador, je fis avec lui un petit temps de galop... et j'étais émerveillé de le sentir si vivant, si charmant, si docile entre mes jambes, enfin je lui trouvais mille grâces parce que je savais que dans deux heures il ne serait plus... J'avais rendu à la vie son pathétique... »

2. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid, 1912.

Si je veux contempler les constructions vertigineuses de l'esprit, je les chercherai chez les peuples du Nord. Que si, au contraire, je veux aller au centre de l'expérience mystique, je sais bien à qui je m'adresserai : à l'Espagne; à Sainte Thérèse de Jésus; à Saint Jean de la Croix. Et puisque nous rappelons ici notre dette, sans avoir honte d'être reconnaissants, gardons-nous d'oublier le cas dont la France elle-même fut prodigieusement étonnée, sous le règne de Louis le Grand. C'est celui de cette femme, qui, après avoir erré dans la province, après avoir prêché sur les places, après avoir couru mainte aventure suspecte, vint à Paris, fit des prosélytes dans le monde, gagna Saint-Cyr, arriva jusqu'à Fénelon, et le conquit à son mysticisme. Fénelon, cœur sec mais qui sentait cruellement la misère de sa sécheresse, esprit ambitieux mais qui savait qu'il n'est point d'autre ambition vraie que celle de l'éternel, fut mené par cette femme vers les sources vives dont il était altéré. Et quelles qu'aient été, dans la suite, les disputes, les remontrances, les disgrâces, et même les condamnations; quelle qu'ait été sa soumission apparente à la volonté du roi et aux décisions de Rome : au profond de son âme jamais plus il ne changea. Il avait trouvé le secret : l'effusion; l'abandon, semblable à celui du petit enfant qui ne veut rien par lui-même; les états d'oraison qui font sentir la présence divine; la sensation de Dieu... Par M^me^ Guyon, par Molinos, Fénelon remontait jusqu'à Saint Jean de la Croix. « La doctrine de Saint Jean de la Croix », écrit Jean Baruzi, « en son affirmation essentielle, a été si profondément comprise par Fénelon, et aussi par M^me^ Guyon, que l'on serait d'abord tenté de faire appel à eux pour la ressaisir. Fénelon sait découvrir dans Jean de la Croix une sorte de perception fondamentale, le non-voir; il rappelle avec force que l'âme ne se doit pas arrêter aux « lumières extraordinaires », mais les doit « outrepasser ». M^me^ Guyon insiste, elle aussi, sur la nécessité « d'outrepasser tout[1] ».

1. Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique.* 2^e^ édition, 1931. Livre IV, chap II : *Une critique des appréhensions distinctes.*

III

Des couleurs. Des sentiments. Et des formes aussi; des formes littéraires.

Dès le milieu du XVIII^e siècle, et tout au long du XIX^e, nous avons poursuivi le rêve d'ajouter à notre patrimoine ce dont l'excès de notre civilisation semblait le priver; nous avons eu le désir d'enfermer, sous une forme populaire, des sentiments simples et primitifs. L'Angleterre nous donnait l'exemple des antiques ballades recueillies par Percy, l'Écosse nous offrait les chants que les Bardes avaient chantés sur la bruyère. L'Allemagne nous parlait d'une épopée qui surgissait du profond des âmes nationales, avant qu'elle n'eût été recueillie par les clercs; elle nous invitait à imiter, si nous pouvions, ce *lied* qui était sien, chant d'une âme nostalgique, plainte musicale qui n'a pas besoin du secours du sens pour émouvoir, soupir...

Nous cherchions. Nous demandions à tous les pays des poésies populaires qui, dûment traduites et mises sous les yeux des Français, fussent enfin capables de les inspirer. Ils allaient, à leur tour, retrouver ce savoureux mélange de lyrisme et d'épopée dont le secret s'était perdu depuis les troubadours. Or personne n'était plus digne de les conduire dans cette quête que le peuple espagnol. En effet, « tandis que partout on dédaignait, on oubliait ces poèmes ingénus, les Espagnols se souvenaient des leurs, les recueillaient, les imprimaient; et leurs meilleurs poètes ne craignaient pas d'imiter ces vers abrupts et d'y chercher une sève nouvelle[1]... » Point de doute : le romancero, tel devait être le grand modèle; il fallait incorporer au génie français « ces admirables romances espagnoles, qu'on a si bien nommées une Iliade sans Homère[2] ».

Longue est la liste des imitations qui furent tentées

1. Comte de Puymaigre, Avant-propos du *Petit romancero, Choix de vieux chants espagnols,* 1833.
2. Émile Deschamps, *Préface des Études françaises et étrangères,* 1828.

par nos intrépides romantiques; nombreuses, et trop nombreuses, les Chimènes au cœur vaillant; nombreux les Rodrigues, vainqueurs ou provisoirement vaincus :

Sur la plus haute colline
Il monte et sa javeline,
Soutenant ses membres lourds,
Il voit son armée en fuite,
Et de sa tente détruite
Pendre en lambeaux le velours[1].
(Émile Deschamps, *Rodrigue pendant la bataille.*)

Longue aussi est la liste des erreurs qui furent commises dans tant de Préfaces où la bonne volonté ne remplaçait pas la science, sur l'épopée hispano-moresque, sur l'histoire du Cid, sur l'Espagne et sur l'espagnol. C'était le temps où l'on croyait qu'il suffisait de commencer par quelques vers castillans, plus ou moins fantaisistes, pour remplir tous devoirs envers l'exotisme. — Avouons que la poésie populaire, nous ne l'avons jamais saisie que d'une prise incertaine; et même nous ne sommes plus tout à fait sûrs qu'elle existe : ce qui expliquerait toutes les difficultés qu'on éprouve à la ressusciter. Du moins notre roman-

1. Épigraphe de *La Bataille Perdue* (*Orientales*, XVI). La note ajoutée par Victor Hugo est significative de l'esprit du temps. « Cette pièce est une inspiration de l'admirable romance espagnole, *Rodrigo en el campo de batalla*, que nous reproduisons ici, traduite littéralement comme elle a paru en 1821, dans un extrait du *Romancero general*, publié pour la première fois en français par Abel Hugo, frère de l'auteur de ce livre... M. Émile Deschamps, qui nous a fourni l'épigraphe de cette pièce, a dit dans sa belle traduction de cette belle romance :

Hier, j'avais douze armées
Vingt forteresses fermées,
Trente ports, trente arsenaux,
Aujourd'hui pas une obole,
Pas une lance espagnole,
Pas une tour à créneaux!

La rencontre était inévitable. Au reste, M. Émile Deschamps est seul en droit de dire qu'il s'est *inspiré* de l'original espagnol, parce qu'en effet, indépendamment de la fidélité à tous les détails importants, il y a dans son œuvre inspiration et création. Il s'est emparé de la romance gothe, l'a réformée, l'a refondue, et l'a jetée dans notre vers français, plus riche, plus variée dans ses formes, plus large et en quelque sorte reciselée... »
Voir Henri Girard, *Emile Deschamps*, 1921 (chap. VII).

tisme ne serait-il pas complet, sans ce beau songe; sans cet effort; sans cette volonté d'aller vers l'Espagne, qui, avec d'autres éléments, a contribué à l'évolution qu'il a suivie, de ses origines nordiques à son épanouissement méridional [1].

D'autre part, comment aurions-nous laissé passer sans lui faire un signe d'appel le genre qui a donné, non seulement en Europe, mais jusque dans les Amériques, une innombrable postérité? Nous avons été parmi les tous premiers, comme chacun sait, à connaître le roman picaresque, et à en tirer parti; et nous possédons au moins une œuvre qui ne craint pas la comparaison avec les plus célèbres de l'espèce : le *Gil Blas* de ce Lesage qui, voulant traduire la seconde partie du *Don Quichotte*, préféra au texte de Cervantes la version apocryphe qui l'avait précédé, peut-être parce qu'étant plus picaresque, elle était davantage selon son cœur. Le valet qui passe de maître en maître, et qui, à travers les mille péripéties de son existence, ne cesse pas de juger les hommes avec une âme de valet, c'est le type même qui donne au genre son caractère essentiel; et c'est *Gil Blas*.

Au reste, il y a dans notre littérature plus d'un picaro déguisé; comme ce comte de Grammont, dont Hamilton nous a conté si spirituellement les aventures, et qui ne craint pas de corriger un peu les cartes, tout honnête homme qu'il prétende être; ou comme les héros aventureux de Courtilz de Sandras. Instables, mobiles, ils changent sans cesse de place, passent d'une condition à une autre, d'un pays à un autre : n'oubliant jamais l'intérêt de leur personne, légèrement fripons, aimablement malhonnêtes, doucement oublieux de leurs promesses et de leurs serments, séjournant en prison lorsque la chance a mal tourné, risquant les galères : et d'ailleurs les meilleurs fils du monde. Plus tard, et toujours chez nous, le picaro s'est fait barbier; il a mis ses dons innés au service des intrigues amoureuses de son maître Almaviva, en même temps qu'il représentait les droits du peuple en face de la noblesse, et qu'il se faisait éclaireur dans la guerre générale contre les préjugés et les abus :

1. Voir le développement de cette idée dans Paul Hazard, *Les origines du romantisme et les influences étrangères: le Midi* (*Annales de l'Université de Paris*, juillet 1928).

ainsi l'a voulu Beaumarchais, qui n'était pas sans avoir lui-même, dans son caractère et dans sa vie, quelque chose du picaro. On a rangé Julien Sorel, fils de paysan, précepteur, séminariste, secrétaire d'un grand, diplomate secret, se hissant d'aventure en aventure jusqu'aux premiers rangs de la société, parmi les picaros, encore. A tort, nous le pensons : notons cependant au passage qu'on a eu l'idée de tirer vers le picaresque même le *Rouge et le Noir*. Sans doute le *Voyage au bout de la Nuit* est-il le résultat d'expériences personnelles; et sans doute serait-ce trahir son caractère, que de chercher des influences littéraires dans la psychologie du personnage principal; l'auteur seul pourrait nous renseigner là-dessus. Mais de toute manière, comme on a l'impression de voir apparaître dans ces pages un des multiples descendants de Lazarillo de Tormes! C'est un picaro, toujours gueux, toujours lâche, toujours veule, mais exaspéré par la guerre, par l'après-guerre, par la faillite contemporaine, que ce héros monstrueusement épique.

« Lope de Vega Carpio, avec deux comédies, vient demander permission de deffier en Parnasse tous les poètes françois [1]. » Voilà ce qu'on pouvait écrire, l'année qui précéda le Cid; et voilà ce qu'on n'aurait plus écrit sans doute, après les triomphes de Corneille et de Racine. Je note toutefois, au long de notre tradition littéraire, le souvenir et comme la nostalgie, de la libre allure de la comedia. Lorsqu'à la fin du XVIII^e^ siècle nos auteurs éprouvèrent le besoin de se délivrer des contraintes de la tragédie, ils ne s'adressèrent pas seulement à Shakespeare, ce grand libérateur. Écoutons Linguet, qui, dans l'Épître servant de préface à son *Théâtre espagnol* (1770), commence par revendiquer pour les écrivains d'Espagne une place de choix, parmi les influences qui ont agi sur nous. « Vous avez autrefois été nos maîtres en tout genre, mais surtout dans les Arts de l'esprit. Vos écrits nous ont été plus utiles, il faut l'avouer, que ceux mêmes des Grecs et des Romains. Ceux-ci nous ont offert des modèles plus corrects; mais si les romanciers et les comiques espagnols ne nous avaient préparé à la lecture des Sophocles et des Térences, il est plus que

1. *Les Visions admirables du Pèlerin du Parnasse*, 1635.

probable que nous n'aurions jamais pensé à imiter ces derniers. C'est la beauté des eaux du ruisseau qui nous a engagés à remonter jusqu'à sa source. Je ne sais pourquoi cette vérité s'est obscurcie parmi nous. Les Français doivent plus cent fois aux Espagnols qu'à tous les autres peuples de l'Europe. » Audacieuse affirmation, qui demanderait à être regardée de près, et qu'on ne trouverait pas, à l'examen, tellement dépourvue de vérité[1]. Linguet continue : le Père Brumoy publie le théâtre des Grecs; M. de Laplace publie le théâtre anglais; pourquoi ne ressusciterait-on pas aussi le théâtre espagnol? Lope de Vega a laissé deux mille pièces, et Calderón quinze cents. Admirons d'abord cette prodigieuse abondance; ensuite, sachons reconnaître la valeur du génie. « Les productions de la scène castillane ne sont pas perfectionnées, il est vrai; mais il y en a bien peu où, à travers les bizarreries du caprice le plus singulier, le plus inconséquent, on n'aperçoive des étincelles du génie le plus admirable. »

Le génie contre les règles : c'est bien le sens de la phrase, si souvent citée, que Hugo a consacrée à Lope de Vega dans la *Préface de Cromwell.* Dans ces Théâtres étrangers qui précédèrent ou accompagnèrent la production romantique, celui que publia Ladvocat, en 1822-1823, celui que publia Amédée Pichot en 1835, les auteurs espagnols ne furent pas oubliés; de 1841 à 1843, Damas-Hinard publia ses traductions de Calderón, de Lope de Vega; en 1851, H. Lucas donna son *Théâtre espagnol.* — Il n'est pas d'influence qui par moments ne s'affaiblisse : on ne demande pas toujours aux mêmes prêteurs, même s'ils sont infiniment riches. Mais ne croyons pas que celle-ci soit épuisée. Cette *Revue* même où nous écrivons annonçait, en 1922, que M. Paul Claudel s'initiait à la dramaturgie espagnole. Le fait est qu'il a publié, en 1929, *Le soulier de satin, ou Le pire n'est pas toujours sûr, Action espagnole en quatre journées.* Cette œuvre, avec ses audaces, ses excès, ses inégalités, ses couleurs éclatantes, son soleil, son mépris des habiletés et du talent banal, est fidèle à la leçon de l'Espagne,

1. *Ibid.:* « Voiture, Benserade, étaient pour ainsi dire plus Espagnols que Français... »

par l'affirmation d'un génie qui n'aspire qu'à être vigoureusement lui-même, et qui nous donne l'exemple des plus fières libertés.

IV

Présence de l'Espagne : c'est le mot que je tiens à écrire, en finissant. Pour les lettres françaises, les lettres espagnoles ne sont pas une valeur morte : elles continuent à vivre parmi nous. Je ne parle pas seulement de la grande école d'hispanisants que nous sommes fiers de posséder et qui ne cesse pas de travailler à nous donner les connaissances précises sans lesquelles le public, heureux de persister dans ses ignorances ou dans ses préjugés, volontiers se trompe et s'égare. Je ne fais que rappeler en passant les auteurs qui, appartenant à cette école par leur formation, et se détachant d'elle en ce qu'ils aiment confier leur pensée à des formes littéraires plus spontanées et plus personnelles que l'érudition pure, servent d'heureux trait d'union entre la science et l'art. Ce que je veux souligner, c'est ceci : je vois, sur l'affiche de tel de nos théâtres, *Le médecin de son honneur ;* et j'entends l'écho des discussions passionnées que la pièce de Calderón soulève dans le public. J'assiste, en Sorbonne, à la commémoration de Lope de Vega par Paul Valéry. J'ouvre une revue, toute contemporaine, qui ne veut apporter aux esprits que le plus rare et le meilleur, *Mesures ;* et j'y trouve la traduction de poètes espagnols d'aujourd'hui, par Jean Prévost. Aux devantures des libraires figure, en bonne place, le roman de Joseph Peyré, *Sang et lumières*, que le prix Goncourt a consacré, plutôt qu'il ne l'a signalé au plaisir des lecteurs. Si j'ai, dans les brèves pages qui précèdent, pris soin de mener chaque fois la tradition qui nous lie à l'Espagne jusqu'aux auteurs français contemporains, c'est parce que je suis frappé de la fidélité, de la vitalité de cette persistance. Présence de l'Espagne...

Paul Hazard.

DE SAVONAROLE A LOUIS DE GRENADE

Un article récent à appelé l'attention sur les traductions castillanes de Savonarole, et a montré particulièrement la place qu'elles tiennent dans la littérature spirituelle qui ouvre la voie au *Livre de l'Oraison* de Louis de Grenade[1]. C'est à ce livre fameux qu'on voudrait s'attacher ici, pour mettre en évidence sa dette envers Savonarole sur quelques points essentiels.

La spiritualité de la « Contreréforme » sera toujours imparfaitement comprise tant qu'on n'aura pas montré tout ce qu'elle doit à celle de la « Préréforme ». A vrai dire on passe de l'une à l'autre sans solution de continuité. Il suffit de retrouver les vrais cheminements. Or, si les sources flamandes et germaniques de l'école espagnole d'oraison commencent à être bien connues[2], il n'en est pas de même des sources italiennes. Les pages qui suivent sont une première contribution à leur étude.

*
* *

Le cheminement qui mène de Savonarole à Louis de Grenade n'a rien de mystérieux : c'est un cheminement dominicain. La constatation n'est pas si dépourvue de portée qu'il pourrait sembler. Il ne s'agit certes pas d'expli-

1. M. Bataillon, *Sur la diffusion des œuvres de Savonarole en Espagne et en Portugal* (1500-1560), dans les *Mélanges offerts à Joseph Vianey*, Paris, 1934, p. 100.

2. Voir le livre de Pierre Groult, *Les mystiques des Pays-Bas et la littérature espagnole du XVI^e siècle*, Louvain, 1927. Le problème des influences septentrionales dans l'histoire de la Mystique espagnole au XVI^e siècle a fait l'objet de recherches de M. Jean Baruzi, professeur au Collège de France, dans un de ses cours de l'année 1934-1935.

quer tout Louis de Grenade par des influences dominicaines : il est d'un éclectisme bien fait pour décourager les classificateurs. Mais puisqu'on l'a présenté comme en désaccord avec l'esprit de son ordre, par ses tendances plus affectives qu'intellectuelles [1], l'étude de ses rapports avec Savonarole permet peut-être de mieux comprendre sa position au sein du dominicanisme, et, par la même occasion, de mettre à l'épreuve certaine conception trop simpliste de l'esprit dominicain. Il est bien vrai, en gros, que l'ordre de saint Dominique, depuis saint Thomas d'Aquin, a plutôt servi la cause de la raison et du dogme, tandis que l'ordre de saint François a plutôt suivi les voies de l'*amour*. Mais comme le contraste des deux ordres mendiants s'atténue dans la grande fermentation spirituelle du xv^e^ siècle finissant! Les mouvements de réforme qui se produisent dans leur sein les rapprochent dans un même idéal de simplicité évangélique et d'intériorité. Le drame de la réforme dominicaine est que Savonarole, son plus pur représentant, entre en conflit violent avec le pape et meurt sur le bûcher. Mais la réforme dominicaine ne tient pas tout entière dans Savonarole. Elle ne meurt pas avec lui. Elle trouvera, au contraire, dans la fidélité à la mémoire du martyr [2], une source de vie et d'ardeur. Pour ne parler que de l'Espagne, nous voyons en 1529 un Italien faire imprimer à Alcala le *De simplicitate christianae vitae* [3] avec le *De humilitate* et les Méditations sur les Psaumes; il le fait à la requête des dominicains espagnols avides de lire Savonarole et il joint au recueil, comme une précieuse relique, les prières de Savonarole avant sa dernière communion. Le volume n'a rien de clandestin : il est dédié à Fr. Bartolomé

1. P. Sainz Rodríguez, *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid, 1927, p. 227 et 236. L'auteur de ce livre s'est inspiré des principes de classification proposés par Menéndez y Pelayo (*Historia de las ideas estéticas*, t. III, p. 112-113, t. XIX de la Colección de Escritores Castellanos). Mais les maniant sans précaution, il semble très embarrassé pour classer Louis de Grenade, qui lui apparaît à la fois comme le plus grand mystique dominicain de l'école espagnole et comme un mystique affectif dont l'œuvre traduit mal les tendances intellectualistes de son ordre. Je n'ai pu consulter l'étude du P. Colunga, *De Mysticis Dominicanis apud Hispanos*, dans la *Miscellanea Dominicana...* Rome, 1923.

2. Voir là-dessus L. Pastor, *Histoire des Papes*, trad. franç., t. VI, Paris, 1924 (4^e^ éd.), p. 49 note; et Schnitzer, *Savonarola*, Milano, 1931, t. II, p. 463-494.

3. Cf. *Mélanges Vianey, art. cit.*, p. 96.

Saavedra provincial des dominicains d'Espagne. Quelques années après sont imprimées des traductions espagnoles du *Traité des Vœux* et du *De humilitate*[1] : si le nom de Savonarole n'apparaît pas au frontispice, les traducteurs prennent soin de désigner l'auteur comme un dominicain : il ne serait pas surprenant que ces livrets dévots fussent sortis de monastères de l'ordre. Or c'est le temps où Louis de Grenade fait ses études au Collège de San Gregorio de Valladolid[2]. Fr. Bartolomé Carranza, le futur Archevêque de Tolède, y commence son enseignement; sans doute manifeste-t-il déjà les tendances qui devaient plus tard être dénoncées par Fr. Melchor Cano et faire du primat des Espagnes la victime d'un procès inquisitorial retentissant. En tout cas, ce fut un conflit durable qui opposa à San Gregorio les Carranzistes et les Canistes[3]; et ce serait le fausser que d'y voir une rivalité personnelle dans laquelle des disciples sont entraînés par deux maîtres à la personnalité forte. Certains dominicains d'aujourd'hui[4] n'hésitent plus à reconnaître que leur ordre à été alors partagé entre deux tendances; l'une piétiste et l'autre intellectualiste. La première exaltait la piété intérieure, insistait sur l'élément gratuit et irrationnel de la foi, humiliait les mérites humains devant le mérite du Christ rédempteur au point de paraître pencher vers l'illuminisme et la justification par la foi seule; — l'autre était plus attentive à sauver les œuvres, les dévotions extérieures, et tout le contenu dogmatique traditionnel de la religion. — Les uns étaient partisans d'une vaste propagande pour la piété la plus intérieure; les autres plus soucieux de maintenir le commun des fidèles dans l'obéissance.

1. *Ibid.*, p. 97-98.

2. Gonzalo de Arriaga, *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid*, éd. par le P. Hoyos, Valladolid, 1930, t. II, p. 32-33.

3. Voir Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, 2e éd., Madrid, 1928, t. V, p. 20, qui donne trop l'impression qu'il s'agit d'une rivalité personnelle.

4. Le P. M. Cuervo écrit dans *La Ciencia Tomista* de 1932 (t. XLV, p. 136) à propos de Fr. Pedro de Soto et du livre que lui a consacré le P. Venancio Carro : « Su posición dentro del estado de la Provincia de España en aquellos tiempos era entre los representantes de la tendencia *pia*, en contraposición a la *intelectualista* en la cual militaba Cano. El P. Carro se resiste a reconocer esto en su obra y a concederle importancia para las actuaciones posteriores de Soto. Y no sabemos por qué, pues es cosa bien notoria que existía esa división, y que tuvo repercusiones importantes, v. g. en el proceso de Carranza. »

Quand ces divergences aboutissent à un conflit aigu à propos des *Commentaires sur le Catéchisme* de Carranza, ce n'est pas du côté de Cano que se rangent les plus illustres dominicains d'Espagne. Parmi les « Carranzistes acharnés [1] » figurent le grand Fr. Pedro de Soto qui fut mêlé aux tentatives de pacification religieuse de l'Allemange, Fr. Felipe de Meneses, auteur de la *Luz del Alma*, Fr. Mancio de Corpus Christi, Fr. Juan de la Peña, et, au premier plan, Fr. Luis de Granada. D'ailleurs Fr. Luis et Carranza sont dénoncés à la fois par Cano comme également coupables d'illuminisme [2]. Ces rapprochements doivent nous détourner de voir dans l'auteur du *Libro de la Oración* un cas aberrant, un dominicain isolé au sein de son ordre par les tendances affectives de sa doctrine d'oraison. Melchor Cano incarne l'orthodoxie anti-mystique, il ne représente pas tout le dominicanisme. Celui-ci n'a pas été seulement la digue qui en 1559 s'oppose au flot montant de la spiritualité; de Savonarole à Louis de Grenade et à Carranza, il a été ce flot même.

* * *

Que Louis de Grenade ait connu, aimé les écrits de Savonarole, c'est ce qui apparaît à tout lecteur curieux de remonter aux premières rédactions de ses manuels de vie intérieure, aux textes que l'Inquisition prohiba en 1559 et qu'il remania assez profondément par la suite. La première partie de la *Guía de Pecadores* de 1556 contient parmi ses appendices une version nouvelle de l'ascétique *Traité des vœux* qui avait déjà été traduit vers 1530 sous le titre de *Luz de religiosos* [3]. D'autre part la deuxième partie de la *Guía*, imprimée en 1557, le *De simplicitate vitae christianae*, de Fr. Jérôme de Ferrare, est allégué au moins en une page [4]

1. L'expression (*carrancistas* acérrimos) est de Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, IV, 34.

2. Cf. *infra*, p. 6.

3. Cf. *Mélanges Vianey, art. cit.*, p. 101-102. La confrontation des passages reproduits dans le *Catálogo* de la Biblioteca Colombina (Sevilla, s. d., IV, 369-370) avec la réimpression de la *Guía* due au P. J. Cuervo (Fr. L. de Granada *Obras completas*, t. X, Madrid, 1908) permet d'affirmer qu'il s'agit de deux versions différentes.

4. *Ed. cit.*, t. X, p. 201. Chapitre utilisé pour le *Memorial de la vida cristiana* (même édition, t. III, p. 378 sq.).

qui disparaîtra, semble-t-il, dans les remaniements qui aboutiront au *Memorial*. Mais il y a dans les premiers états du *Libro de la Oración* des emprunts à Savonarole qui, pour être moins apparents, n'en sont pas moins certains. Si l'on ne s'en est pas avisé jusqu'ici, c'est que les traités utilisés par Louis de Grenade sont beaucoup plus difficilement accessibles aujourd'hui qu'alors. Ils n'ont pas été traduits en castillan. Mais il n'est pas surprenant qu'ils aient été connus des dominicains d'Espagne, car ils figurent dans le populaire recueil des *Molti devotissimi trattatelli* dont on connaît au moins quatre éditions vénitiennes de la première moitié du XVI^e^ siècle (1511, 1535, 1538, 1547). Savonarole, homme d'oraison, avait célébré l'oraison en esprit dans son *Trattato primo... in defensione et commendatione della oratione mentale*. Il avait trouvé de saisissantes images pour faire comprendre aux fidèles que l'oraison vocale n'est pas une fin, mais un moyen, et qu'elle ne doit pas devenir une entrave pour les âmes qui sont parvenues à l'amour de Dieu : c'est, dit-il, le navire dont le navigateur n'a plus besoin une fois qu'il est arrivé au port ; c'est le remède dont le malade n'a que faire une fois qu'il a recouvré la santé. Louis de Grenade, si habile à mettre en valeur les formules de ses devanciers, n'eut garde d'omettre ces paraboles pour exprimer le rapport entre les deux genres d'oraison. L'utilisation de Savonarole ressort bien clairement du rapprochement des textes :

Quando una cosa è ordinata a qualche fine, ita che per essa l'huomo ha a conseguir tal fine, poi che ha quello conseguitato, non gli è bisogno più tal cosa ordinata a conseguirlo, massime quando ritenendola impedisce il fine già acquistato. Verbi gratia : *Quando l'huomo che navica è giunto al porto, non ha più bisogno delle navi. Et quando l'infermo ha conseguita la sanità, non ha più bisogno di medicina.* Essendo adunque la oratione vocale ordinata alla mentale come habbiamo detto di sopra, cioè

También suele ser buena manera de aparejo rezar algunas oraciones vocales antes de la mental, porque proprio es de la oración vocal disponer para la mental, como lo menos perfecto dispone para lo más perfecto. Mas así como el corazón se comenzare a encender en devoción, luego se debe dejar la oración vocal por la mental, *así como el navegante, que no cura más del navío cuando se ve ya en el*

essendo instituta acciochè l'huomo levi la mente a Dio, et accendasi del divino amore et delle sante contemplationi, poichè l'huomo è pervenuto a quelle, non ha più bisogno di parole.

Trattato... in defensione et commendatione della oratione mentale (Molti dev. tract., Venezia, 1547, f° 20 r°).

puerto, o como el enfermo, que luego deja la medicina cuando se ve con la salud que deseaba.

Libro de la Oración (*Obras* de Fr. Luis de Granada. Éd. Cuervo, Madrid 1906, II, 231).

Un autre point sur lequel Savonarole avait exprimé d'avance la pensée des apôtres espagnols de l'oraison mentale, c'était la nécessité de cette oraison pour tous les chrétiens et non pas seulement pour ceux qui s'enferment dans les monastères :

« Oportet semper orare et non deficere. Et quando la scrittura parla della oratione in diversi luoghi, non dice solamente alli monachi et religiosi, ma a tutti gli huomini del mondo. Conciosia adunque che la vera oratione è la mentale, et la vocale senza quella è nulla come habbiamo provato di sopra, seguita che il vero orare non appartiene solamente alli monachi e religiosi, ma anchora a ciascun christiano. E se i secolari sono occupati nelle cose esteriori, non seguita però, che non debbino et che non possino in certi tempi revocar la mente a Dio, e far oratione et vocale et mentale.

(*Op. cit.*, f° 23 r°).

A son tour, Louis de Grenade, dès le seuil de son livre, conviait éloquemment les hommes de tous les états à venir s'abreuver à la source de l'oraison mentale :

« Venid a esta fuente a beber de todos los estados, los casados, los religiosos, los sacerdotes, los del mundo y los de fuera del mundo, etc... » (*Éd. cit.*, p. 15).

Mais d'autres rapprochements nous montrent combien le dominicain espagnol était imprégné de la doctrine du Frate à l'époque où il écrivait le *Libro de la Oración*. Ce livre accueilli avec une extraordinaire faveur, en était dès 1555 à sa 8e édition, et déjà il se transformait pour connaître de nouveaux triomphes : L'auteur y ajoutait une troisième partie composée de trois sermons sur la vertu et la persé-

vérance de l'Oraison. Ce n'était pas le couronnement prévu par le plan primitif. La 3e partie annoncée dans la préface des premières éditions avait été conçue comme devant contenir « diverses oraisons et méditations, les unes pour précéder la confession, d'autres pour précéder et suivre la communion, d'autres pour échauffer et exercer le cœur à l'amour de Dieu et autres choses semblables[1] ». Mais les deux premières parties avaient pris un tel développement que Louis de Grenade avait renoncé à y joindre cette sorte d'appendice; il avait conçu le projet d'en faire un livre à part[2], qui devait grossir lui-même au point de former deux volumes de la *Guía de Pecadores* (1556-57)[3].

Pourquoi se résolut-il à compléter quand même le *Libro de la Oración* par trois sermons qui reviennent sur le thème initial de l'excellence de l'oraison et abordent celui de la persévérance dans la vie spirituelle? Ce sont assurément des thèmes dont Louis de Grenade était plein et le grand prédicateur aurait pu les aborder sous forme de sermons sans avoir besoin d'aucun modèle. Je crois pourtant qu'il en a eu un. Le *Trattato secondo della oratione* contenu dans les *Molti devotissimi trattati* est justement un « sermon » que Savonarole a bâti sur le verset de Luc (XVIII, 1) *Oportet semper orare:* ces trois mots de la Vulgate ont fourni au Frate les trois points — *necessità*, *diuturnità*, et *qualità* — qu'il considère dans l'oraison. Ce n'est pas par hasard que Louis de Grenade reprend le même texte évangélique pour le développer en trois sermons consacrés à l'*utilité* de l'oraison, à sa *nécessité*, et à la *continuité et persévérance* qui y sont requises. Dans les deux premiers, Louis de Grenade a traité son thème *ex abundantia cordis*, si bien que l'emprunt à Savonarole y est comme submergé par un flot d'invention oratoire. Dans le troisième, par contre, l'argumentation du second point de Savonarole *(diuturnità)*, reste aisément reconnaissable. « Oportet *semper* orare », avait dit le Christ à ses disciples. Comment fallait-il entendre ce *toujours?* Si

1. *Ed. cit.*, t. II, p. 8.
2. *Ibid.*, p. 433.
3. *Ed. cit.*, t. X. Louis de Grenade revint à l'idée d'un petit recueil d'oraisons quand il publia en 1557 son *Manual de Oraciones* (qu'il présente comme un abrégé de la *Guía*).

l'on n'y voulait pas voir une négation de toute vie active, ne fallait-il pas englober, dans la prière, l'action bonne, qui est une façon de prier? Et ce *toujours* ne devait-il pas être entendu dans un sens large, relatif aux besoins de chacun? Telles sont les questions que posait Savonarole, et que Louis de Grenade pose après lui :

Si può anchora intendere colui sempre orare, il quale non cessa *di bene operare*, e massime chi ordina tutta la vita sua all'honore e servitio di Dio...

...Ma se noi vogliamo parlare della oratione attuale quanto debba esser longa non potendosi continuar sempre, risponde santo Thomaso che debbe essere tanto longa quanto è utile il fin di essa, perche la quantità d'ogni cosa debbe essere proportionata et conveniente al fine, si come *la quantità della medicina* debbe essere tanta quanta è conveniente a dar la sanità. Et però il medico non da all' infermo più o meno medicina che può, ma tanta quanta vede essere necessaria al fine che è la sanità dell' infermo.

Trattato secondo della oratione (*Molti dev. tract.*, éd. cit., f° 36 r°-37 r°).

Cuanto a lo primero, algunos... dijeron que esta continuación se debía entender *del bien obrar*, que a la continua se debe hacer. Porque harto bien ora quien siempre hace bien...

Otros hay que tasan el tiempo de la oración como *la cuantidad de la medicina*. Porque así como la medicina se ha de tomar en tanta cuantidad cuanta baste para vencer el mal y obrar la salud, asi también (como la oración sea una medicina espiritual con que se curan las llagas del ánima) tanto será necesario tomar desta medicina cuanto baste para curar estas llagas y cobrar aliento para vien bivir.

Libro de la oración (1555). (*Obras* de Fr. Luis de Granada, Ed. Cuervo, Madrid, 1906, t. II, p. 475-476.)

Par ces rapprochements on ne vise pas le moins du monde à diminuer l'importance de Louis de Grenade. Il a su creuser en tous sens la pensée de son devancier, en développer toutes les richesses avec une ingéniosité qui est créatrice à sa manière. Il n'est pas douteux pourtant que le sermon de Savonarole a servi de texte à ses méditations autant

que la parole de Luc elle-même : sans lui, le *Libro de la Oración* n'aurait pas reçu ce magnifique couronnement.

*
* *

Étrange destin que celui de ce livre! L'année qui suivit la publication de cette troisième partie, Louis de Grenade y introduisit encore de longues réflexions sur l'oraison mentale dans la vie monastique [1]; mais ces pages si sévères pour un monachisme dépourvu de vie spirituelle, représentent la pointe extrême des hardiesses de l'auteur à ce moment critique où les propagandistes de l'oraison se heurtaient à l'accusation formelle d'illuminisme. A peine imprimées, elles provoquaient des réactions si vives qu'il fallait y apporter dans les éditions suivantes toutes sortes d'atténuations. Les images de la nef et du remède que Louis de Grenade avait empruntées à Savonarole pour exprimer le caractère instrumental de l'oraison vocale devaient aussi s'entourer de restrictions prudentes sauvegardant, en particulier, les prières obligatoires des heures canoniques [2].

Le Grand Inquisiteur Valdés était hostile par principe à toute littérature spirituelle en langue vulgaire, à ce qu'il appelait dédaigneusement « littérature contemplative pour femmes de menuisiers [3] ». Fr. Melchor Cano, son conseiller théologique, y dénonçait inlassablement des tendances « illuminées » ou « luthériennes ». Bientôt commençaient les procès des « luthériens » de Valladolid et de Séville. Carranza était l'ami de plusieurs d'entre eux. Ses *Commentaires sur le Catéchisme* parurent juste à point pour servir de pâture aux orthodoxes soupçons de Cano qui dressa contre le livre de l'Archevêque le plus vigoureux réquisitoire [4].

Mais c'était le procès de Fr. Luis qu'il s'agissait d'instruire

1. *Ed. cit.*, t. II, p. 455-460.
2. *Ibid.*, p. 549-551, et p. 515.
3. Cf. P. J. Cuervo, *Fr. Luis de Granada y la Inquisición*, dans *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, t. I, p. 738. Le mot est rapporté par L. de Grenade lui-même dans une lettre à Carranza, écrite peu de jours avant l'arrestation de ce dernier.
4. Cf. Jean Baruzi, *Un moment de la lutte contre le protestantisme et l'illuminisme en Espagne au XVI^e siècle...*, au t. III, p. 153 sq. du *Congrès d'Histoire du Christianisme. Jubilé Alfred Loisy*, Paris et Amsterdam, 1928.

en même temps que celui de l'Archevêque et si nous n'avons pas conservé de censures du *Libro de la Oración*, nous savons ce qu'on lui reprochait par la censure de Cano sur les *Commentaires* de Carranza. Ce dernier avait comparé les oraisons vocales au grappin que le navigateur lance sur le rivage pour aborder, plus généralement, « les cérémonies sensibles et autres choses corporelles dont nous usons dans l'église » lui paraissent des moyens qui permettent d'approcher de Dieu quand on en use bien et dont les parfaits peuvent se passer. Cano reconnaît là une doctrine illuministe maintes fois exprimée sous des images différentes : « Les illuminés du royaume de Tolède disaient que l'oraison vocale, les cérémonies et les œuvres extérieures étaient comme des moyens pour arriver à l'oraison mentale, à la contemplation, et que, la fin une fois atteinte, les moyens n'avaient plus lieu, n'étant plus nécessaires; ou encore que s'arrêter à ces choses c'était comme s'arrêter en chemin et ne pas arriver au bout du voyage; et ils les appelaient aussi des attaches. Henri Herp les comparait à la paille qu'on met de côté pour les bêtes après qu'on a nettoyé le blé pour les hommes, etc... il les compare aussi aux formes qu'on enlève quand la voûte est finie, etc... *Fr. Luis présente la comparaison des médecines que le malade abandonne dès qu'il se voit en possession de la santé qu'il recherchait par leur moyen; et encore celle du navigateur qui une fois au port ne se soucie plus du navire...*[1]. » Mais un autre passage des *Commentaires*, où Carranza renvoyait expressément au livre de Louis de Grenade sur l'oraison mentale, fournissait à Cano l'occasion de juger le *Libro de la Oración* et son auteur : « L'Église, disait-il, pourrait faire à Fr. Luis trois graves reproches : le premier est qu'il a prétendu rendre tous les hommes contemplatifs et parfaits et enseigner au peuple, en castillan, des choses qui conviennent seulement à une minorité... L'autre motif pour lequel Fray Luis doit être justement blâmé, c'est *d'avoir promis à tous les états un chemin de perfection commun et général, sans vœux de chasteté, de pauvreté et d'obéissance...* Enfin dans ce livre de Fray Luis, que désigne ici notre auteur, il y a quelques

1. Voir le texte de la censure de Cano dans F. Caballero, *Vida del Illmo. Melchor Cano*, Madrid, 1871, p. 593.

erreurs graves qui ont une certaine saveur d'hérésie illuministe, et même d'autres qui sont en contradiction manifeste avec la foi et la doctrine catholiques [1]. » Détail digne de remarque, Melchor Cano, qui se flattait d'avoir un odorat de chien de chasse pour reconnaître l'hérésie, a été droit aux idées qui viennent de Savonarole, et sans savoir qu'elles viennent de lui.

Après cela, il n'est pas surprenant que le *Libro de la Oración*, ainsi que la *Guía de Pecadores* et le *Manual de diversas oraciones* aient été inclus dans l'Index des livres prohibés que le Grand Inquisiteur publia en 1559.

En vain Fr. Felipe de Meneses avait fait appel à D. Pedro de la Gasca, évêque de Palencia, pour qu'il intervînt en faveur du *Libro de la Oración*. En vain Fr. Luis, dès qu'il avait su la menace suspendue sur ses livres, était accouru à Valladolid pour plaider leur cause et s'offrir à les remanier [2]. Leur mise à l'Index ne put être évitée. C'est seulement à partir de 1566 que les éditions définitives purent voir le jour, quand Pie V ayant succédé à Paul IV et Valdés étant tombé en disgrâce, les rigueurs orthodoxes se relâchèrent à l'endroit de Carranza et de Louis de Grenade. Il faut nous arrêter maintenant à la forme dernière du *Libro de la Oración*, puisque c'est sous cette forme qu'il a fait le tour du monde chrétien.

Les paraboles du navigateur et du malade disparurent complètement [3]. Bien mieux, en tête des avis qui terminent la seconde partie, Louis de Grenade inséra neuf avis nouveaux, pour rappeler longuement la dignité et le fruit de l'oraison vocale, la nécessité des cérémonies et des œuvres extérieures même pour les parfaits, le devoir de respect et d'obéissance envers les docteurs et les prédicateurs de l'Église, l'obligation pour chacun de pratiquer toutes les autres vertus concurremment avec l'oraison et de remplir avant toute chose les devoirs de son état [4]. Les deux premiers chapitres de la rédaction primitive, si ardents à célébrer

1. *Ibid.*, p. 759.
2. Cf. P. J. Cuervo, *art. cit.* dans *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, p. 736. L. de Grenade avait le sentiment de plaider, suivant sa propre expression, la cause de l'oraison elle-même.
3. *Ed. cit.*, t. II, p. 515.
4. *Ibid.*, p. 524-546.

l'excellence de l'oraison mentale, et à y convier tous les hommes, firent place à un prélude moins inquiétant sur « l'utilité et nécessité de la Considération [1] » : mais s'il y reconnaît plus nettement une hiérarchie entre la vie monastique et la vie laïque, l'auteur n'en maintenait pas moins l'idée chère à Savonarole que les laïques aussi doivent s'adonner à l'oraison mentale [2]. Enfin la troisième partie tout en gardant une ordonnance tripartite, fut complètement transformée : les trois sermons sur l'oraison firent place à trois traités à la louange de l'oraison, du jeûne et de l'aumône [3]. L'oraison, ainsi, ne régnait plus seule au faîte de l'édifice. Mais la « traité » de 1566 reprenait tout l'essentiel des trois « sermons » de 1555. Le thème évangélique — *Oportet semper orare* — disparaissait. Tous les développements empruntés ou non à Savonarole, demeuraient sans changement appréciable.

En somme, la dernière métamorphose du *Libro de la Oración* consista moins dans l'abandon de quelques formules devenues suspectes que dans l'addition de développements nouveaux destinés à écarter le soupçon d'illuminisme. Le concile de Trente avait parlé. L'école espagnole d'oraison, après avoir mené son ardente propagande sur le terrain de l'intériorité et de la grâce, non sans malmener à l'occasion la foi dans les cérémonies extérieures et dans les mérites humains, se trouvait mise en demeure d'affirmer catégoriquement son respect des cérémonies et des vertus actives. Son ardeur se fit plus circonspecte. Fille des inquiétudes spirituelles du moyen âge finissant, elle était sœur de la réforme protestante, sœur longtemps rivale plutôt qu'ennemie. Le schisme étant enfin consommé, il lui fallut se rattacher plus expressément à la tradition orthodoxe sans renier l'intériorité qui était le meilleur d'elle-même. Tel est le sens du remaniement final du *Libro de la Oración*, au seuil d'un nouvel âge pour lequel Louis de Grenade allait être à son tour maître et source. Mais l'étude des sources auxquelles il a lui-même puisé n'est pas indifférente pour qui veut comprendre son rôle de médiateur au grand tournant du

1. *Ibid.*, p. 481 sq.
2. *Ibid.*, p. 506.
3. *Ibid.*, p. 554 sq.

XVI^e siècle. Étant donnée l'influence déterminante que les écrits de Savonarole ont exercée à plusieurs reprises sur la genèse de ce livre, on serait tenté de dire que l'élan qu'il a donné à la Contreréforme, il l'a reçu, pour une part, de la Florence du Quattrocento.

*
* *

Il faudrait maintenant élargir cette enquête, et chercher d'abord aux alentours de l'ordre de saint Dominique. Ailleurs [1], nous avons constaté que Jorge de Montemayor, dont les poésies spirituelles furent aussi mises à l'Index en 1559, avait emprunté à Savonarole sa glose du *Miserere*, et que c'est au Collège de San Gregorio qu'il avait demandé une attestation d'orthodoxie. Il est curieux de trouver un témoignage analogue en tête de l'*Instruction Chrétienne* du prêtre Juan de Segura, manuel de spiritualité contemporain du *Libro de la Oración*, très inspiré de Richard de Saint-Victor, de Saint Bonaventure, de Gerson, de Herp et de Serafino da Fermo, et où le *De Simplicitate* de Savonarole est plusieurs fois allégué [2]. Diverses censures garantissent la pureté de doctrine de cette *Instruction :* la première, « de la part du Collège de San Gregorio de Valladolid », est signée de Fray Juan de la Peña.

Il faudrait chercher ensuite du côté de la Compagnie de Jésus naissante, avec laquelle sympathisaient pleinement Louis de Grenade et Carranza et qui fut accusée comme eux d'illuminisme par Melchor Cano [3]. Ce serait sans doute l'occasion de rectifier quelques idées fausses ou trop sommaires sur la spiritualité des jésuites, qui, à ses débuts du moins, déborde singulièrement les *Exercices* de saint Ignace [4].

1. *Une source de Gil Vicente et de Montemayor : La Méditation de Savonarole sur le Miserere*, dans le *Bulletin des Études Portugaises* de 1935 (sous presse).

2. *Libro de Instrucciòn christiana, y de Exerciciose spirituales, y Preparación para la missa y sancta communion*, Burgos, 1554, en particulier fol. IX v° (Tratado segundo de la simplicidad christiana exterior). Savonarole est appelé « el doctissimo Ferrara ».

3. Voir là-dessus F. Caballero, *op. cit.*, et sur l'attitude des Jésuites lors du procès Carranza, les très curieux documents des *Monumenta historica S. J.* qui servent de base à l'article de F. Cereceda, *Lainez y Salmeron y el proceso del Catecismo de Carranza* dans *Razón y Fé*, oct. 1932, t. C, p. 212-226.

4. H. Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, t. VIII,

On verrait que les traités spirituels de Savonarole furent en usage jusqu'en 1553 au noviciat romain de la Compagnie, et si on les interdit alors, ce n'était pas que leur contenu parût suspect le moins du monde, mais que l'auteur avait fait preuve d'un mauvais esprit par sa rébellion contre le Pape [1].

Il serait nécessaire, enfin, de voir quels liens de parenté existent entre Savonarole et quelques autres spirituels italiens dont l'influence sur la littérature d'oraison semble, en Espagne du moins, converger avec la sienne. Serafino da Fermo aurait dans cette étude une place centrale. C'est un des premiers mystiques étrangers qui s'introduisent en Espagne vers 1550. Ses *Tratados de vida espiritual* traduits en castillan, sont imprimés à Coimbra en 1551 avec les *Institutions* pseudo-taulériennes. Dès 1550, on voit paraître à Baeza un volume composé de l'*Imitation* traduite par Louis de Grenade et de *Cien problemas de la Oración* par Serafino da Fermo : or l'imprimerie de Baeza est alors au service de la propagande pour l'oraison et travaille, semble-t-il, sous la direction de Juan de Avila, ami de Louis de Grenade; elle répand entre autres textes, les méditations de Savonarole sur les Psaumes [2].

Nous avons vu que Segura utilise beaucoup Serafino da Fermo. Parmi les pensées qu'il lui emprunte, notons celle-ci : « El religioso sin exercicio de oración interior es religioso

La Mélaphysique des Saints, Paris, 1928 a bien mis cet aspect en lumière. Voir en particulier, p. 190, sur Canisius éditeur de Tauler (1543), et sur l'édition de Herps dédiée à Ignace par les Chartreux de Cologne (1553); et, p. 201 sq., sur les illuminés amis de saint François Forgia, en particulier le franciscain Texeda (p. 207 : « il y a du Savonarole chez ce franciscain »).

1. Mon. Hist. S. J. Monum. Ignat. *Scripta de Sancto Ignatio*, p. 271-272, avec le texte du *Chronicón* de Polanco cité en note à l'appui du *Memorial* de Gonçalves.

2. Ce volume imprimé à Baeza en 1550 et contenant le *Contemptus mundi* suivi des *Cien problemas*, fut réimprimé à Medina del Campo en 1553 (Brit. Mus.; IX Span. 3 et IX Span. 4). Sur les textes de Savonarole édités à Baeza, cf. *Mélanges Vianey, art. cit.*, p. 100. Des mêmes presses sortent en 1551 deux volumes de saint Bonaventure *(Doctrina cordis en romance* et *Estimulo de amor)* ainsi que le livre de Francisco de Fuensalida intitulé *Breve suma llamada sosiego y descanso de el anima*. A cette époque, il semble que Juan de Avila ne résidait plus à Baeza. Mais son influence y était restée profonde et il y avait sans doute des amis continuateurs de son apostolat, comme ce Maestro Hernan Munoz qu'il recommandait comme prédicateur, en 1546, à D. Pedro Guerrero récemment nommé Archevêque de Grenade (*Epistolario espiritual*, carta II, Biblioteca de Autores Españoles, t. XIII, p. 297).

sin religión [1]. » Elle pourrait être la devise de tous les moines espagnols qui travaillent alors à faire de leurs monastères des demeures d'oraison. Elle contient en germe les développements ajoutés en 1556 par Louis de Grenade à son *Libro de la Oración.* Du reste le grand dominicain met Serafino hors de pair lorsqu'il écrit : « Les livres qu'il faut lire, tout le monde les connaît; mais à notre époque un grand trésor à été découvert : ce sont les œuvres de Serafino da Fermo qui ont été récemment traduites de toscan en castillan. J'invite à les lire tous ceux qui aiment la vraie sagesse s'ils veulent au milieu de ce brouillard obscur du monde trouver le chemin de la perfection et la connaissance de la vérité [2]. » Éloge d'une rare plénitude, qui disparaît dans les éditions postérieures à l'index de 1559, Serafino étant désormais prohibé.

Mais par-delà Serafino da Fermo, il faudrait remonter à celui dont il fut l'apologiste et en quelque mesure le disciple, au dominicain Fra Battista da Crema [3]. Melchor Cano le signale en 1556 comme étant avec Tauler et Herp, un des maîtres de spiritualité des jésuites et note au passage qu'il a été récemment condamné à Rome comme illuminé [4]. Le même Cano, d'ailleurs, avait adapté en espagnol quelques années plus tôt un des traités ascétiques de Fra Battista [5]. Quant à Louis de Grenade, il lui avait ostensiblement emprunté quelques belles pages pour le *Libro de la Oración* [6], il les conserva sans nom d'auteur dans les éditions postérieures à 1554, pour la raison que l'on devine.

On entrevoit là une zone mal connue des liaisons spirituelles entre les deux pays qui ont fait, comme on dit, la Contreréforme : une zone d'autant plus obscure que l'Inqui-

1. *Op. cit.*, fol. vi r°.
2. *Libro de la oración, éd. cit.*, p. 301-302.
3. Je n'ai pu consulter le travail de Premoli, *Fra Battista da Crema secondo documenti inediti*, Rome, 1910, mais seulement l'article du même auteur sur Fra Battista dans la grande *Enciclopedia italiana* en cours de publication. Cf. Pastor, *Histoire des Papes*, trad. franç., t. XIII, Paris, 1931, p. 195 et 407.
4. Lettre de Cano à Venegas (Valladolid, 28 mars 1556) reproduite dans F. Caballero, *op. cit.*, p. 500. Il s'agit d'une condamnation posthume des œuvres de Fra Battista, lequel était mort en 1534.
5. *Ibid.*, p. 390. Caballero ne tranche pas la question de savoir si Cano utilise la *Victoire sur soi-même* de Fra Battista ou son adaptation par Serafino da Fermo.
6. *Ed. cit.*, p. 71 sq.

sition y a projeté beaucoup d'ombre en prohibant certains livres et en frappant de suspicion leurs auteurs. Il semble bien pourtant qu'on soit là au cœur même du mouvement que ce terme de Contreréforme désigne si mal. Ses apôtres mènent à peu près le même combat que Savonarole et les *piagnoni* un demi-siècle plus tôt, et ils le mènent avec si peu de souci du danger protestant [1] qu'ils en viennent à encourir le soupçon de luthéranisme. C'est en 1548 qu'Ambrogio Catarino lance son réquisitoire contre la doctrine de Savonarole, en 1552 qu'est dénoncée l'influence de Fra Battista de Crema. Bientôt Cano passe de l'hostilité sourde à l'attaque ouverte contre la piété des Jésuites, et il se dresse contre Carranza et Louis de Grenade, ses propres frères en religion. L'Index romain de 1558 et l'Index espagnol de 1559 atteignent en même temps que la littérature protestante les œuvres de Savonarole, de Crema, de Serafino daFermo, de Carranza, de Louis de Grenade, de Jean d'Avila et de François de Borgia. Or nous connaissons très mal le mouvement spirituel qui suscite cette réaction violente : c'est surtout la violence de la réaction qui nous permet de le mesurer. En effet, la sévérité orthodoxe d'abord et de pieux scrupules ensuite se sont si bien employés à en effacer les traces que tel des livres prohibés alors — comme la première rédaction du commentaire de Jean d'Avila sur le verset *Audi filia*, — n'a pas pu être retrouvé jusqu'à ce jour. Pour bien comprendre le vigoureux essor de l'école espagnole d'oraison, il y aurait intérêt, semble-t-il, à l'étudier en liaison avec l'Italie. Certes c'est une époque de rayonnement espagnol que celle où Valdés devient le maître des *spirituali* italiens, où Ignace de Loyola donne à Rome la Compagnie de Jésus. Mais il y a, en retour, des courants qui partent d'Italie vers l'Espagne, soit au sein de certains ordres, soit autrement. Lors du procès de Carranza, Diego Hurtado de Mendoza, ex-ambassadeur de Charles-Quint à Venise et au Concile de Trente, déposera au sujet des

1. On ne veut pas dire par là qu'ils ne prennent pas position contre le protestantisme, ou, comme on dit alors, le luthéranisme. Voir en particulier la *Guía* de L. de Grenade, *ed. cit.*, t. X, p. 126. Mais ils n'ont cure des qualifications inquisitoriales qui assimilent au luthéranisme l' « illuminisme » des spirituels espagnols. Le procès intenté à Jean d'Avila, s'il était conservé, serait sans doute instructif à cet égard.

rapports amicaux que l'accusé avait entretenus nvec les *spirituali* au temps de la première session du Concile [1]. Ce n'est qu'une lueur sur des échanges qui durent être singulièrement actifs entre 1540 et 1550. L'Italie de Contarini, de Morone et de Flaminio devrait être méthodiquement interrogée, la production religieuse de ses presses, si abondante, en particulier, à Venise, devrait être passée en revue, si l'on voulait étudier avec l'éclairage convenable la littérature ascético-mystique de l'Espagne à l'époque que domine le *Libro de la Oración*.

Marcel Bataillon.

1. Cf. Llorente, *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne*, trad. franç., Paris, 1817-1818, t. III, p. 246. Le fait que Mendoza ne mentionne pas Contarini donne à croire qu'il s'agit du deuxième séjour de Carranza en Italie, vers 1545. Contarini, à cette date, était déjà mort.

BALTHASAR GRACIÁN EN HONGRIE

Après une longue période de guerres et de révolutions, la Hongrie s'enorgueillit enfin d'une cour à elle. On pourrait dire que, cette cour résidant à Vienne et le cérémonial étant espagnol, le ballet italien, la cuisine française, les danseurs de cotillon polonais, la valetaille allemande, la note hongroise n'éclate que dans les uniformes de la garde. Mais Marie-Thérèse fait tout, prodigue prébendes, titres, sourires pour gagner le cœur de ses Magyars, qui eux ne demandent pas mieux que de voir réussir la gracieuse Souveraine.

Autour du Soleil les étoiles : Princes et prélats souhaitant un décor qui rehausse leur personnalité voudraient ériger des Schönbrunn, sinon des Ferrare. Les fondations du cardinal Csáky à Eger, « l'Athènes hongroise », témoignent de ce rêve presque réalisé et quelques élus rencontrent encore de nos jours l'ombre de Haydn dans le Kismarton des Esterházy.

Pour des gens qui, ayant récemment endossé l'habit du courtisan, se promènent avec plus d'aise entre des demi-lunes que dans une galerie de glaces, il faut un guide. Avec la meilleure des recommandations — les honneurs de Versailles — Balthasar Gracián se présente à eux. Le bon ton exige qu'on possède son *Oráculo Manual*. Mais va-t-on le lire? et surtout : va-t-on suivre ses conseils?

Bornant nos recherches aux trois grandes bibliothèques de Budapest — la Széchenyi, celle de l'Université, celle de l'Académie — nous n'avons pas pu trouver cette œuvre de

Gracián dans son texte original. Au contraire, de ses traductions en français, en allemand, en italien, en latin, nous n'avons pas compté moins de dix-sept éditions [1], quelques-unes en plusieurs exemplaires. Nous ne découvrîmes en eux ni des passages soulignés, ni des gloses marginales. Mais nous pouvons mettre sur quelques volumes, aujourd'hui exilés sur les rayons d'une bibliothèque publique, le nom du dernier possesseur. Ce furent des aristocrates, comme le comte Adam de Teleki, qui se plaît à traduire le Cid de Corneille (1773), le comte Illésházy, un des fondateurs de l'Académie, le comte Sándor, célèbre par ses prouesses hippiques, gendre de Metternich; ou bien des écrivains comme l'historiographe Étienne Horvát, comme Jean Bacsányi « le conspirateur jacobin », accusé plus tard d'avoir rédigé la proclamation que Napoléon adressera « A la Nation Hongroise ».

Mais on ne se contente pas d'importer les produits des presses étrangères. En 1752, paraissent en même temps deux réimpressions de la traduction latine « ex Amelot redditus » de Meldenus (Vienne, 1711), à Clausenbourg et à Cassovie, par l'œuvre des presses des collèges que les Jésuites entretiennent et qui rivalisent avec l'Université de Nagyszombat La première s'orne d'une dédicace à Joseph Bornemissza, qui dans sa jeunesse honora les belles-lettres de sa plume et de son titre de baron; l'autre est précédée d'une préface qui donne une sorte de bibliographie de Gracián.

Comment expliquer cette activité éditoriale? Par la guerre de la succession d'Autriche qui a rendu difficile le commerce des livres? Par les tracasseries d'une censure suspectant tout ce qui vient du dehors, choses, hommes, idées? Nous croyons que l'ordre fait preuve de son sens de l'actualité : « In hungaricam dialectum 100 praecepta erquisita elegantia à R. P. Faludi traductae », constate la préface citée, faisant allusion à une tentative qui date

1. Trad. françaises : Amelot de la Houssaie, Paris 1687, 1696, 1702, Lyon, 1691, La Haye, 1692, 1696, Augsbourg, 1710; Courbeville : Rotterdam, 1729.
Trad. *Allemandes*, Augsbourg, 1715, Leipzig, 1715 et 1733.
Trad. *Italiennes*, Venise, 1703, 1708. Naples, 1740, 1761.
Trad. *Latines*, Vienne, 1711, Francfort, 1731.
Nous nous sommes arrêtés à l'année 1770, date à laquelle s'achève la traduction hongroise.

de 1750[1] et qui acquiert aussitôt la faveur du public. Il s'agirait donc de profiter de cette vogue en donnant une version en latin et complète.

Les lecteurs hongrois durent patienter vingt ans avant de lire la deuxième et la troisième centaine de maximes. François Faludi[2] ne les publie qu'en 1770 et 1771. Dès l'année suivante, une nouvelle édition est nécessaire (1772, à Presbourg). « Mais cet ouvrage mérite aussi bien que nos magnats le connaissent », déclare Faludi dans sa préface; aussitôt paru en Espagne, ne fut-il pas traduit pour l'usage de la cour de France?... Comme M. Amelot de la Houssaie l'a fait, je le nomme *L'Homme de Cour*, parce que c'est à lui que ces maximes serviront surtout. Je prie de ne pas me condamner, je n'ai pas voulu divulguer des mauvaises doctrines dans ma nation, mais distribuer seulement armes contre les méchants ».

Mais les préoccupations intimes de Faludi ne concernent pas les subtilités de la morale. A-t-on le droit de s'étonner? Les problèmes moraux — comme la pensée philosophique — s'attachent au climat et à la civilisation où ils s'épanouissent et se laissent à peine transplanter. Jésuite et cosmopolite, ces mots peuvent rimer aux temps de Faludi, mais celui-ci demeure un fils de sa race. Le Castillan subtil, passionné et profond — (Greco a fait le portrait de son père) — La Houssaie a beau l'affubler d'une perruque, l'allier à « l'honnête homme », lui prêter l'état civil d'un bon Européen, il ne franchira pas les degrés de longitude et les siècles d'histoire qui séparent l'Espagne de la Hongrie.

On pourrait écrire un ouvrage railleur et mélancolique, intitulé : *Le déclin des chefs-d'œuvre.* On y parlerait de Gulliver et du Chevalier de la Manche qui, pour survivre, se font humbles et amis de l'enfant. On y parlerait de Vir-

1. *Bölcs ès figyelmes udvari ember (L'homme de Cour Sage et prudent)*, Szombathely.

2. Il est né en 1704. Il entre dans l'ordre des Jésuites et mène une vie de voyageur enseignant à Vienne et à Graz, remplissant les fonctions de confesseur hongrois dans la basilique de Saint-Pierre de Rome (1740-45). Il sera plus tard bibliothécaire à Presbourg. Il a écrit des drames scolaires, de la poésie agréable, un recueil d'aphorismes. Il marque comme traducteur : on lui doit, outre l'*Homme de Cour*, des dialogues moralisants et les nouvelles romanesques des *Noches de Invierno*, etc.

gile qui, annonciateur des gloires de Rome, puis mystagogue — et le Moyen Age frémit — ne répond plus à notre sensibilité lasse que comme une flûte pleurant au fond du crépuscule. Le même sort — se décharger de son énergie et ne nous toucher que par ses effusions lyriques — menace-t-il Shakespeare? Le sage Télémaque jadis conseiller des rois, se déguise en professeur de français. Gracián enfin désignerait la modulation de la voix d'un peuple qui venait.

Ce ne sont pas les mœurs de ses compatriotes que Faludi veut réformer, mais leur langage. Il l'a enrichi de mots nouveaux et renouvelés, de nuances imprévues, il a assoupli sa syntaxe. « Certes je n'ai pas engraissé mon style aussi plantureusement, dit-il, que les précieux de ma nation l'auraient désiré. J'ai mes excuses : j'ai entrepris bien jeune mon travail, je le poursuivais loin de mon pays natal et seulement dans mes heures de loisir! » Il a traduit Gracián par l'intemédiaire d'Amelot de la Houssaie : « Possible que celui-ci trébuche quelquefois; moi, je ne peux que le suivre. » Il prie ses lecteurs « de le disculper si sa traduction erre ici ou là. » « Il est parsemé de clous, le chemin par lequel on arrive à prononcer à la hongroise le parler et le penser d'un étranger....., d'un Espagnol qui n'exprime pas tout ce qu'il pense. Il faut ajouter de son propre. »

« Ce que j'ai écrit, je l'ai fait, pour répandre notre idiome »; cette confession sert de devise à une génération entière et quand Faludi meurt, en 1779, déjà la *reconquista* linguistique a pris une irrésistible allure.

Quelques années plus tard, la Hongrie « plus ravissante que Vénus ou Diane » apparaît en personne à un curé de campagne ensommeillé. Elle l'exhorte à ne pas se reposer sur ses lauriers. Son poème, *Sur l'Apiculture* fut méritoire, mais il faut continuer de cultiver la langue nationale! « Regarde ton voisin, l'Allemand, comme il a réussi à se créer une littérature! » Pourquoine pas mettre en vers Faludi, ce « Caton hongrois » aux paroles laconiques et profondes?

L'apparition céleste ne suffisant pas à légitimer l'entreprise, le Révérend Jean Nagy [1] ajoute trois arguments : la

1. *Udvari Kátô* (*Le Caton de Cour*), Györ (Raab), 1790. — Nous supposons que le digne ecclésiastique commença par mettre : Káté (catéchisme), puis donna un tour de vis au titre.

tentative l'amuse; la langue s'ennoblira; enfin l'intelligence saisit plus vite et la mémoire retient plus sûrement des vers. Il les dédie au comte Joseph de Majláth « qui aima tant Faludi et son œuvre » et dont la carrière, qui l'a mené jusqu'au poste de vice-chancelier, illustre les avantages qu'on peut tirer des maximes.

Et voici des distiques qui, bien équilibrés et sobres — hélas! trop sobres — se suivent et se ressemblent. Après tout, et malgré les chevilles obligatoires, leur lecture n'est point désagréable. Mais le clair-obscur du je ne sais quoi a disparu, le bon sens et une morale inoffensive les éclairent d'une lumière égale, un peu froide. Surpris de se rappeler le nom de l'abbé Delille on se défend de cette réminiscence, puis on se résigne et constate que vers 1790, même en Hongrie, le XVII^e siècle est bien mort.

Sándor Baumgarten.

L'ARRIÈRE-PLAN ESPAGNOL DES « MAXIMES » DE LA ROCHEFOUCAULD

Les maximes servent à l'esprit ce que le bâton sert au corps quand il a trop de faiblesse pour se soutenir de soi-même. Ceux qui ont l'esprit grand, qui voient toutes choses dans leur étendue, n'ont point besoin de maximes.

L. D['AILLY], *Pensées diverses*, à la suite des *Maximes* de La Rochefoucauld et de M^me^ de Sablé.

Faute de frapper le rocher aux points d'eau véritables, les plus récents investigateurs des *Maximes*[1] semblent avoir médiocrement réussi à donner des explications décisives, ou même satisfaisantes, au sujet de ce genre illustré fort soudainement, au début du classicisme français, par un aristocrate célèbre qu'entouraient des femmes du grand monde, un peu dépitées comme lui de constater qu'en politique tout un monde autour d'eux changeait, pour ainsi dire, d'atmosphère et de climat.

*
* *

Il reste entendu que les Maximes sortent du salon de M^me^ de Sablé, et aussi que le petit recueil que donnait le

1. H.-A. Grubbs, *The originality of La Rochefoucauld's Maxims (Revue d'histoire littéraire de la France,* janvier 1929*)*; *La genèse des « Maximes » de La Rochefoucauld (ibid.,* janvier 1933); A. H. Tink. *Maxime und Fragmente,* München, 1934.

libraire Barbin en 1665, avec 317 pensées, avait auparavant, sous forme de plus ou moins « méchante copie », renfermé 188 numéros seulement, soumis à l'appréciation des intimes. Un ingénieux divertissement de société — analogue à celui qu'en 1657 avait suscité pour longtemps, au plus grand bénéfice de la psychologie littéraire du siècle, la révélation des « portraits »[1] rivalisant avec l'admirable effort des peintres et dessinateurs, par qui est restitué le secret intime des êtres — aboutissait à une heureuse variété de littérature, non sans avoir traduit les récriminations plus ou moins amères de gens d'action en disponibilité.

Reprenons, sous la forme initiale qui nous a été rendue accessible[2], ce recueil élaboré, d'un commun accord, par des « frondeurs » rentrés en apparence dans le rang. Le rapport entre le mérite et le succès, entre les « avantages » personnels et les bienfaits de la Fortune, entre les prétentions et les « emplois », entre l'orgueil et l'humilité, entre l'ascendant des étoiles, la confiance en une supériorité, les faveurs des grands, la « passion de régner » même dans l'amour, — et la certitude des vanités du pouvoir, la modération consciente, le mépris des richesses; l'amère constatation de l'ingratitude du monde et de son incroyable faculté d'oubli; le scepticisme à l'endroit des juges, avec leur apparente équité; l'expérience de la trahison des amis; la conviction que les *humeurs* ont autant de part que raison, sagesse, sang-froid, aux opinions décisives des hommes; dans ce jeu plus grave des pensées concernant le destin des « politiques », l'amour-tendresse et sa douceur, l'amour-passion et sa fatalité venant faire assez tard leur apparition : on ne saurait contester que ce ne soient là les noyaux de cristallisation les plus vivants, les plus attendus aussi, de *réflexions* forcément désabusées, vigilantes et pessimistes, qui peut-être doivent leur principale supériorité pratique à un mérite tout négatif en apparence — l'abandon de tout *machiavélisme* en fait de doctrine.

Qu'une ridicule accusation de plagiat ait pu insinuer que, dans le recueil de La Rochefoucauld et de ses amis, se mani-

1. Cf. A. Franz, *Das literarische Porträt in Frankreich*. Berlin, 1906.
2. [J. Marchand]. *Maximes et Réflexions morales* de La Rochefoucauld. Paris, 1931.

festait indiscrètement le souvenir du ministre protestant Daniel Dyke et de sa *Sonde de la Conscience* traduite par R. Verneuil, c'était ajouter une invraisemblance à une inexactitude [1]. Rien dans la forme, assez diffuse, et à peu près rien dans le fond, commun à toute pensée nourrie d'humilité évangélique, ne rapproche vraiment les œuvres de ces moralistes si différents : et c'est tout ce que fournit la confrontation des textes. Notons en passant que c'est, à l'origine, d'un milieu *janséniste* que partait la première insinuation de plagiat articulée contre les *Maximes*, qui n'auraient ajouté que « le beau français » à ce modèle de provenance anglaise : or nous retrouverons au contraire, à plusieurs reprises, l'ombre portée plutôt par les jésuites sur notre toile de fond hispanisante.

En réalité, rien ne justifiait l'indication ainsi donnée pour « la plupart de ces maximes ». De fait, M. Ascoli, qui s'est occupé de la question après M. H.-A. Grubbs [2], constate l'identité de la pensée pour les vérités qui sont du domaine commun; il admet généreusement que l'influence, non méprisable, de la *Sonde de la Conscience* peut avoir consisté en une suggestion pour quelques développements nouveaux, mais il se garde d'aller au delà de cette concession.

En revanche, il importe de rassembler et d'approfondir désormais tous les indices qui font des *Maximes* l'expression française d'un désenchantement d'aristocrates à demi résignés (après une des dernières tentatives de la noblesse *armée*) à transposer dans l'abstrait, et non plus dans l'action, une « morale de seigneurs » que l'Espagne continuait à articuler fièrement, et dont plusieurs de ses écrivains les plus connus faisaient état en face des pouvoirs centralisateurs de France et d'Angleterre. Car les Pyrénées, à ce moment-là, représentaient vraiment, comme il est arrivé une douzaine de fois dans l'histoire, une démarcation riche en différences et, comme écrivaient volontiers les contemporains, une « antipathie [3] » éclatante.

1. E. Jovy, *Deux inspirations inconnues jusqu'ici des « Maximes » de La Rochefoucauld, Daniel Dyke et Jean Verneuil* (*Bull. de Bibliophile*, 15 oct. 1909); T. B. Havens, *An English source of La Rochefoucauld's Maximes* (*Ninet. Century*, novembre 1933).

2. *La Grande-Bretagne devant l'opinion française*, Paris, 1930, t. II, p. 88.

3. Je fais allusion à une fameuse publication de 1619.

*
* *

Ce n'est pas seulement de certains États italiens que Mazarin aurait pu écrire ce qu'il mandait le 21 décembre 1647 au marquis de Fontenay[1] : « On ne doute pas que l'inimitié qui règne entre la noblesse et le peuple ne soit cause que celle-ci demeure unie avec les Espagnols... »

Et soit que Mme de Chevreuse, que n'ont assagie ni l'exil ni l'insuccès, intrigue contre le ministre et en faveur des Espagnols en Flandre, soit que la comtesse de Maure, belle-sœur d'un Acquaviva d'Aragon et tante d'un homme qui est attaché aux Espagnols, retarde jusqu'en 1659 sa paix avec la Cour, soit que Mlle de Vandy, installée chez Mme de Maure dans sa fierté de « vierge forte », reste une hispanisante pleine de réprobation pour la frivolité parisienne ; soit que d'autres mécontents aient en Flandre porté l'écharpe rouge d'Espagne, ou comme Voiture, négocié au delà des Pyrénées pour le duc d'Orléans — les arrière-pensées de tout ce milieu ont une propension fatale à s'accrocher à l'ordre politique espagnol, moins centralisé et moins bourgeois que celui qu'en France ils jugent menaçant.

Celle à qui, en 1660, La Rochefoucauld pourra encore parler de « vos bons amis les Espagnols », et à qui est attribué, décidément, « beaucoup de goût pour le genre espagnol en toutes choses », la marquise de Sablé reste « l'âme du rond » : elle emportait, dès son mariage, les suffrages de Mme de Motteville, étant « attachée aux intérêts des princes », et belle, et savante, et en possession d' « un esprit pénétrant qui savait sonder les plis et replis du cœur humain »; « elle savait très bien les langues espagnole et italienne ... », rappelle son préfacier, qui ajoute aussitôt, comme en vertu d'une attraction immédiate : « ... et surtout la véritable morale : les maximes qu'elle en a faites sont des leçons admirables pour se conduire dans le commerce du monde ».

« Commerce du monde » : c'est encore, pour ces demi-féodaux qui rongent leur frein, la politique autant que la civilité; non point peut-être la « grande politique » dont

1. *Lettres,* publiées par Chéruel, t. II, p. 507.

seuls désormais les souverains sont réputés capables, mais le dosage des influences, la supputation des alliances de famille, l'affirmation d'une supériorité à laquelle devrait correspondre une réalité de pouvoir, au moins partielle. L'aristocratie espagnole semblait avoir, de tout cela, gardé la pratique : n'y avait-il pas à en trouver la recette et la doctrine dans la pensée d'outre-Pyrénées?

La liaison expresse, en ce qui concerne le goût des *maximes*, ou — en attendant peut-être que ce nom leur soit donné — des « devises », ou des « pensées ingénieuses », ou des « sentences », ou même, plus scolastiquement, des « axiomes », c'est bien toujours aux côtés de Mme de Sablé qu'il semble falloir la chercher. Car la marquise a auprès d'elle deux souples Méridionaux, les frères Esprit, de Béziers, Jacques et Thomas, qui voient, comme on dit, courir le vent. C'est ce dernier qui publiera, lui aussi, en 1669, des *Maximes*, qui sont, deux fois audacieusement, « politiques » et « mises en vers ». Leur préface signale, outre les ouvrages d'histoire parsemés de réflexions de ce type et les instructions de rois tels que Charles-Quint ou Philippe II, l'ouvrage de Diego de Saavedra Faxardo, l'*Idée d'un prince chrétien.* Or cet auteur[1] avait été, avec Antoine Brun, des tout premiers négociateurs espagnols des traités de Munster, où le duc de Longueville avait emmené Jacques Esprit en 1645, où la duchesse, en juillet 1646, avait rejoint son mari, et où, il faut bien le dire, des arrière-pensées aristocratiques pouvaient être supposées chez ce négociateur : par une curieuse coïncidence de vocabulaire et d'allusion, Mazarin écrira encore le 9 mars 1651 :

M. le Prince fonde sa sécurité et sa grandeur en l'abaissement de l'autorité royale (*qui est la maxime de M. de Longueville*).

Même si Saavedra est rappelé à Madrid en 1646, il faut

1. *Il est bien gentilhomme*, observent les nôtres, « quoique rusé ». Son collègue Antoine Brun est « grand artisan de fourberie ». Auteur *non professionnel*, écrivant à ses moments perdus de diplomate et de politique, et d'autant plus séduisant pour des gens du monde, Saavedra se comporte avec éclectisme dans les disputes entre les doctes et leurs adversaires : cf. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. III, Madrid, 1930, p. 360. La supériorité d'un amateur informé sur un pédant sera souvent alléguée, de même, pour le duc de La Rochefoucauld.

observer que ce négociateur espagnol avait profité de son séjour en Basse-Allemagne pour diffuser, en diverses éditions et traductions données en divers pays, des œuvres antérieures, son *Idea de un principe christiano*, ou ses *Symbola politico-christiania*, pressante présentation de préceptes de gouvernement, « imperandi præcepta », qui mettait sur un plan impérieux tous les devoirs de la royauté[1]. L'*Idea* représentait le prince en cuirasse au frontispice de la plupart des édifices; les *Symboles* étaient dédiés à l'empereur et au prince des Espagnes : souverains encore militaires et prêts à paraître, parmi leurs nobles, comme l'un d'eux.

C'est, en somme, par une sentence bien faite pour encourager la fierté des souverains et l'orgueil des aristocrates que débutait le premier ouvrage, extrayant des historiens, et de Tacite en particulier, « maestro de Principes », les données susceptibles d'être mises à profit en d'autres temps :

« Nace el valor, no se adquiere.., Nascitur animus fortis, non arte paratur aut industria... Nacen con nosotros los afectos... »

Appuyée sur des exemples anciens ou récents, ceux-là plus lourds d'autorité, ceux-ci plus excitants, les *Symboles* se rattachaient encore à l'ancien genre des *Devises* par de singulières illustrations ouvrant chacun des chapitres : là, un symbolisme en images rendait concrètes, à l'esprit des initiés, les vérités qu'il s'agissait de faire admettre en application de principes définis. Un Espagnol se mettait en règle grâce à l'Histoire, pour l'instruction de la souveraineté et des pouvoirs intermédiaires, avec le machiavélisme, les caprices de la Fortune, la « politique » des responsables; et c'était aux adversaires les plus acharnés de la monarchie française et de ses conseillers, à l'Empereur Ferdinand-François, roi de Hongrie et Bohême, au Prince des Espagnes, qu'était dédiée plus d'une réédition ou traduction d'un ouvrage tout paré de sentences en italiques extraites, non seulement des histoires, mais de la Bible et de l'inimitable Alphonse le Sage.

1. La Bibliothèque nationale possède (Rés. Z 924) un exemplaire de cette édition latine de Bruxelles *au chiffre de Gaston d'Orléans*, ainsi qu'un exemplaire de l'édition espagnole de Munich aux mêmes armes (Rés. Z 173).

Une fois disposés à rivaliser à leur façon avec le moraliste politique d'Osnabrück, nos Français — que les affaires de Westphalie et en particulier les démêlés du comte d'Avaux ont longuement intéressés — ont mille raisons de se mettre à l'œuvre : et l'on peut croire que Mme de Sablé, qui semble en avoir fini avec une *Instruction des Enfants* [1] admirée de tout son cercle, peut se donner intégralement à un divertissement riche de tant de possibilités. C'est en 1659-60 que la page est tournée sur ce traité, ouverte sur une nouvelle activité admirablement appropriée à la maussaderie lucide d'un aristocrate en retrait d'emploi.

Dès 1660, Mme de Maure, l'intime amie de Mme de Sablé, est mise dans le secret du labeur de La Rochefoucauld en cette matière, et son jugement, cette année-là et la suivante, est si sévère qu'elle tient à ne pas laisser courir les billets où elle l'a exprimé. « Il a fait à l'homme une âme trop laide » : c'est, en mars 1661, l'opinion qu'elle voudrait signifier — avec discrétion — au duc pessimiste! Au contraire, de J. Esprit et de Mme de Sablé, l'amie semble satisfaite — comme si elle eût attendu de La Rochefoucauld plus d'allant et une moindre dépréciation des hommes.

Votre sentence, m'amour, est admirable et de ce ton-court que j'aime aux sentences, et pour celle de M. Esprit, encore qu'il me semble qu'il y a de la témérité de croire qu'il puisse faillir, je ne saurais concevoir que, quand les passions font tant que de parler équitablement et raisonnablement, elles puissent offenser... [2].

Mme de Maure, on le sait, avait beaucoup de goût pour les maximes mais sans en faire elle-même : condition excellente pour servir d'arbitre et de juge. La Rochefoucauld cependant paraît défiant *a priori* : « J'avais toujours cru que Mme la comtesse de Maure condamnerait l'intention des sentences, et qu'elle se déclarerait pour la vérité des vertus. »

1. « Si seulement le roi de France avait été élevé ainsi! » exclamation caractéristique saluant l'*Instruction des Enfants* de Mme de Sablé. Le secret exigé au sujet de ce traité témoigne d'une inquiétude persistante, en février 1660, à l'endroit de Mazarin sans doute.

2. Ed. de Barthélemy, *Madame la Comtesse de Maure, sa vie et sa correspondance*. Paris, 1863, p. 187. L'auteur, p. 49, en citant cette lettre, ajoute au début « rien de faux, rien d'obscur ».

Il faut croire que La Rochefoucauld, qui n'avait pas glissé de sentences dans ses *Mémoires* en les écrivant six ans auparavant, pouvait prendre pour son compte ce « goût » en 1659 : émulation parfaitement inexistante auparavant et suscitée ou stimulée par ce groupe initié avant lui — qui avait d'autres affaires et occupations — et en dehors de lui à un délicieux passe-temps où un homme d'action en disponibilité devait trouver plaisir.

* * *

Comme pour faire ses gammes, le noble duc pratique, dans la traduction de M^me^ de Sablé, les maximes toutes prêtes que lui offre un prédécesseur renommé, Baltazar Gracián. Ce grand éducateur (qui attend encore l'ouvrage d'ensemble qui dira tout ce que lui doit la pensée française) a trouvé un exégète excellent dans la personne de M. V. Bouillier. Il suffira de se reporter à un article ancien de celui-ci[1], pour constater que les pensées de l'*Oráculo manual* dont s'inspirent authentiquement les *Maximes* ont une bien autre résonance *politique*, « fatidique », dirait-on même, que les humbles pensées suggérées, à la rigueur, par Dyke le huguenot moralisant :

Il y a des gens dégoûtants avec du mérite, et d'autres qui plaisent avec des défauts.

Ce n'est pas assez d'avoir de grandes qualités; il en faut avoir l'économie.

C'est une grande habileté que de savoir cacher son habileté.

Le mérite des hommes a sa saison aussi bien que les fruits.

L'art de savoir bien mettre en œuvre de médiocres qualités dérobe l'estime, et donne souvent plus de réputation que le véritable mérite.

1. V. Bouillier, *Notes sur l' « Oráculo manual » de Balthazar Gracian* (*Bul. hispan.*, 1911, t. XIII. p. 316). Cf. H.-A. Grubbs, *art. cité*, et Croce, *Virgilio Malvezzi e i suoi pensieri*, Napoli, 1928. Une récente addition est heureusement apportée par l'article de M. Graydon Hough, *Gracián's Oráculo manual and the Maximes of Mme de Sablé* (*Hispan. Rev.*, janvier 1936). Cf. aussi N. Ivanoff, *La marquise de Sablé et son salon*. Paris, 1927.

Le sage trouve mieux son compte à ne point s'engager qu'à vaincre.

C'est une grande folie de vouloir être sage tout seul.

Il n'est pas si dangereux de faire du mal à la plupart des hommes que de leur faire trop de bien.

Il n'y a pas quelquefois moins d'habileté à savoir profiter d'un bon conseil qu'à se bien conseiller soi-même.

Il est plus nécessaire d'étudier les hommes que les livres.

Nous essayons de nous faire honneur des défauts que nous ne voulons pas corriger.

Il y a des folies qui prennent comme des maladies contagieuses.

Presque tout le monde prend plaisir à s'acquitter des petites obligations; beaucoup de gens ont de la reconnaissance pour les médiocres; mais il n'y a quasi personne qui n'ait de l'ingratitude pour les grandes.

Nul ne mérite d'être loué de bonté s'il n'a pas la force d'être méchant.

C'est être véritablement honnête homme que de vouloir être toujours exposé à la vue des honnêtes gens.

Sur tous ces points, le précédent de Gracián n'est pas douteux. C'est qu'au même titre que Guevara avec son *Horloge des Princes* et son *Réveille-matin des courtisans*, ou que Mariana avec son *Histoire d'Espagne*, tous ouvrages traduits en français, le jésuite de Tarragone était de ces intellectuels d'outre-monts qui appliquent leur savoir à renforcer et guider l'autorité : le deuxième de ces ouvrages en particulier isolait les maximes qu'il extrayait de la chronique ou de l'histoire.

*
* *

Nos aristocrates dépréciés, qu'une vaine tentative avait jetés dans l'aventure armée, avaient-ils l'impression qu'après tout c'était Don Quichotte qui avait chance de symboliser leur triste figure? Ce n'est, semble-t-il, que vers 1780 [1] que

1. Cf. M. Bardon, *Don Quichotte en France*. Paris, 1931, *passim*. Ménage et Saint-Glas semblent comprendre de telles applications, du moins pour ce qui

s'insinuera, au sujet d'une chevalerie surannée, l'interprétation amèrement politique dont on usera jusqu'à l'abus; peut-être quelque hauteur, et aussi la complicité des héroïques Dulcinées, les empêchaient-elles de se sentir ouvertement visés par la grande dérision dont serait l'objet leur caste, sous les traits du ridicule pourchasseur de moulins à vent : et pourtant, irrésolus clairvoyants à la façon de La Rochefoucauld, intellectuelles orientées désormais, comme M^me^ de Sablé elle-même, vers Port-Royal, pouvaient s'aviser d'une analogie assez humiliante. Sancho Pança avait-il donc raison? Et la sagesse populaire que représentait le trivial écuyer et que Cervantes, par ailleurs [1], mettait volontiers en avant, était-elle aussi digne d'être écoutée que les hautes pensées des esprits ardents?

Déjà attestée par Cicéron et Sénèque, une vérité rare est rappelée aux ambitieux par son *Jaloux d'Estramadure*, à savoir que « la richesse n'est pas moins pesante à celui qui n'a pas accoutumé de la posséder et qui ne sait pas s'en servir comme il faut, qu'est la pauvreté à celui qui la possède continuellement ». Ce paradoxe au gré des ambitieux vulgaires est confirmé par une autre vérité imprévue :

Il faut de plus grandes vertus pour soutenir la bonne fortune que la mauvaise.

La jalousie (pour laquelle tout amoureux espagnol semblait d'avance conformé, en vertu d'une tenace légende) semble tarder quelque peu à s'installer dans les *Maximes* comme une forme de l'égoïsme, avec « plus d'amour-propre que d'amour », et c'est *in extremis* que, « maladie infernale » selon le nouvelliste de *la Belle Egyptienne*, elle est aussi « le plus grand de tous les maux, et celui qui fait le moins de pitié aux personnes qui la causent ». Il faudrait pousser

est de l'Espagne; Saint-Evremond seul parmi les aristocrates, pourrait entendre l'allusion totale, mais ce n'est qu'au XVIII^e^ siècle que la réelle extension devenait normale.

1. *Les Nouvelles de Miguel de Cervantes Saavedra*, trad. Rosset et d'Audiguier. Paris, 1665. La question la plus singulière qui se rattache aux *Nouvelles* est celle qui a trait au *Filleul de Sancho*, lequel figurera dans des recueils ultérieurs, en traduction, et contiendra la fameuse « maxime » : « La soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement. » Mais s'il s'agissait du *Licenciado Vidriera*, on ne pourrait que partager les doutes de M. G. Hainsworth, *Les « novelas exemplares » de Cervantes en France au XVII^e^ siècle*. Paris, 1933, p. 36, n. 1.

bien loin les tentatives de précision pour s'adresser, par exemple, au *Colloque de Scipion et Bergasse* et demander à des chiens sagaces une clairvoyance dont trop d'humains sont démunis. Ne croyons pas qu'il ait fallu, pour inspirer certaines maximes, des constatations comme celles-ci :

Le mal faire vient du cru naturel, c'est chose facile que de l'apprendre.

L'humilité est la base et le fondement de toutes les vertus, et sans elle aucune ne le peut être.

Il est impossible que les gens puissent vivre au monde, sans se fier l'un à l'autre.

En revanche, qui ne sent, dans toutes ces réflexions morales que la génération de Méré n'aimera guère, un arrière-fond de *proverbe* comme, précisément, d'autres « sentencieux » Espagnols en avaient à la bouche? Le plus copieux des recueils de proverbes, entre Renaissance et Classicisme, est bien celui qu'en 1619 un professeur de Salamanque, Herman Nuñez, donnait sous le titre de *Refranes, proverbios en romance.* Quelle prodigieuse collection cosmopolite! Et quel courage il a fallu pour ranger, dans un ordre alphabétique souvent rompu, ce répertoire infini de dictons, axiomes, sentences qui constitue, de fait, un arsenal de pensées toutes faites *qui pourraient dispenser de penser !* L'Espagne, décidément réputée pour ses références à un *corpus* de morale expérimentale, justifiait amplement, rien que par des publications de ce genre[1], une variété de littérature que la souplesse française était plutôt disposée à sous-estimer.

* * *

Ce n'est qu'en 1665, et quand, dans l'ensemble, « les jeux sont faits », que Mme de La Fayette fait son entrée, sinon dans le cercle proprement dit de ces désenchantés, du moins dans l'intimité de collaboration où l'avaient devancée

1. L'exemplaire de la Bibliothèque nationale est relié avec *La Filosofia vulgar* de J. de Mal Lara (Madrid, 1618), sorte de commentaire de maximes populaires.

Mmes de Sablé et de Maure. On serait curieux de savoir si celle qui devait « amender le cœur » du noble duc et qui avait à mettre son propre esprit, en revanche, à cette dure école, était acquise d'avance à la « maxime ».

Alors que Mme de Longueville déclarait qu'elle n'aimait pas « les plaisirs innocents », et que, dans un autre camp, robins truculents ou médecins rabelaisiens et substantiels, un Tallemand, un Guy Patin, narguaient pareille façon de raffiner, presque *à la précieuse*, sur la bagatelle, il se trouve, en tout cas, que les « sentences » guettent à leur tour la région la plus opposée à ce district politique où l'on pouvait, à la rigueur, tolérer cette façon d'extraire la quintessence intellectuelle de l'expérience des gens d'action ou du témoignage des historiens. Est-ce que vraiment l'amour, si capricieux, la tendresse, procédant de ses lois propres, et toutes leurs variétés, pouvaient se soumettre à la netteté de l'apophtegme, à ce ton péremptoire qui rendra si amusant le jeu bien connu du *renversement des maximes?*

Bussy-Rabutin, qui serait à l'autre bout d'une chaîne dont Mme de Sévigné, amie commune, occuperait le centre, donne ses *Maximes d'amour* tout à la fin du dernier volume d'un des fameux recueils de Sercy, le *Recueil de pièces en prose les plus agréables de ce temps* (t. V, 1663). « Pièces en prose »? Mais elles sont en vers, au contraire, ces petites pièces analogues après tout aux traductions d'épigrammes de Martial et de Catulle que le personnage se plaît à « pointer » en son exil. Elles sont en vers, mais parfaitement dignes d'être comptées pour « maximes », en raison de leur généralité. Or le bréviaire d'épicuréisme de Bussy ne saurait ajuster ses gentils préceptes « galants » :

Aimez, et vous serez aimé.

Quand on n'aime pas trop, on n'aime pas assez.

De même que les biens on partage les maux.

En amour (c'est la vérité)
Les recommencements valent choses nouvelles.

aux exigences autrement sévères de la clairvoyance :

Si on croit aimer sa maîtresse pour l'amour d'elle, on est bien trompé.

Dans l'amitié comme dans l'amour, on est souvent plus heureux par les choses qu'on ignore que par celles qu'on sait.

Plus on aime une maîtresse, et plus on est près de la haïr.

Peut-être d'autres précédents plus frivoles, grâce à l'accueil fait, par les milieux salonniers, à une mode plus revêche à son point de départ, entraient-ils dès lors dans le cercle des lectures utiles : ce serait, par exemple, le cas des *Mimes, Enseignements et Proverbes* de J.-A. de Baïf. Le compilateur, en sa dédicace, se référait aux encouragements de Desportes, qui estimait « que ce recueil de sentences et de proverbes devrait être reçu pour le fruit que l'on pourrait tirer des bons mots recueillis tant des anciens auteurs hébreux, grecs et latins, que du commun usage des peuples français, italien et espagnol ».

De ce filtrage antérieur, on a cru pouvoir retenir [1] des précédents dont quelques-uns seulement nous semblent devoir être allégués :

Toux, amour, feu partout s'accusent.

et chez La Rochefoucauld :

L'amour aussi bien que le feu ne peut subsister sans un mouvement continuel... Il n'y a point de déguisement qui puisse longtemps cacher l'amour où il est...

Amour est une maladie
Qui va son cours quoi qu'on lui die.

qui fait prévoir à la rigueur :

La durée de nos passions ne dépend pas plus de nous que la durée de notre vie.

Franc pommier porte franche pomme.

qui a le même arbre fruitier à alléguer que la maxime connue :

Chaque talent, de même que chaque arbre, a ses propriétés

1. Cf. E. Dreyfus-Brisac, *La Clef des Maximes de La Rochefoucauld*, études littéraires comparées. Paris, 1904, p. 79.

et ses effets qui lui sont tous particuliers. De là vient que le poirier le meilleur du monde ne saurait porter les pommes les plus communes...

*
* *

« Moralités », « sentences », « réflexions », « apophtegmes », « gloses », « axiomes », « règles universelles », « pensées », « épitomés », plus décidément « maximes » sous la plume de La Rochefoucauld, ont désormais plein droit de cité dans la république des lettres — non sans que l'origine un peu suspecte, politiquement parlant, de ces aveux de mécontentement ne continue à laisser une trace dans leur destinée ultérieure.

Comme pour utiliser cette forme, ou du moins cette appellation, au bénéfice des pouvoirs croissants dont les Frondeurs avaient vu avec maussaderie l'ascension, voici en 1671 et chez Daniel Elzevier à Amsterdam, des *Réflexions, Sentences, ou Maximes royales et politiques, traduites de l'espagnol par le R. P. d'Obeilh, de la Compagnie de Jésus :* mince recueil dédié à Courtin, ambassadeur de France, lequel semble avoir illustré d'avance par ses services excellents « ces sortes de maximes »; les cent considérations qu'il renferme sont bien plutôt des variations sur les thèmes des devoirs du Prince, et, par conséquent, sur la collaboration que lui doivent ses serviteurs, *y compris les grands.* Est-ce un rappel à l'ordre?

Est-ce, surtout, le désaveu de toute une attitude d'esprit que le conflit latent dont l' « honnêteté » de 1660 semble prendre à tâche de maintenir les signes entre ses propres dispositions et ces pratiques surannées?

Sans doute, « l'envie de faire des sentences se gagne comme le rhume » : il y paraît tout au long du siècle. Mais la « mode » des maximes, ayant été lancée sous les auspices d'une aristocratie frondeuse et hispanophile, ne pouvait manquer d'être dépréciée, le moment venu, par des monarchistes ralliés à d'autres formules intellectuelles et morales. Autant que « les bons mots de la vieille cour », que les proverbes réputés vulgaires ou que les « équivoques » dont l'ambiguïté est plus désobligeante que plaisante, le goût raffiné du cheva-

lier de Méré croit devoir signifier leur congé, et avec lui sa génération plus exigeante, à des formes de pensée qui semblaient avoir fait leur temps.

Ce n'est pas la profonde vérité de cette morale qui les choque ; le « grand homme », « cet admirable génie qui laissa tant de beaux ouvrages, tant de chefs-d'œuvre d'esprit et d'invention », garde son mérite.

...parce qu'il était persuadé qu'on n'est heureux que par le plaisir, ni malheureux que par la douleur, ce qui me semble à le bien examiner plus clair que le jour... parce que tout le monde veut être heureux et que c'est le but où tendent toutes les actions de la vie... (Méré, *Lettre à Madame la Duchesse de* ***).

Mais à quoi bon, semblent dire nos puristes nouveaux, fixer et figer en des structures immobiles, et comme en ce style « contrarié et fragmenté » qu'admettait l'Espagne, la sagacité qui dilue et diffuse le « bon esprit » dans le cours même de la prose moralisante ou de l'histoire fidèle à son objet éducatif?

Ce ne sont pas les règles ni les maximes, ni même les sciences qui font principalement réussir les bons ouvriers et les grands hommes... Un général d'armée pourrait avoir plus de règles, plus de science et plus de maximes que le duc de Parme[1], et n'être pas fort habile dans la guerre *(De l'Esprit)*.

D'ailleurs le caractère un peu sybillin des maximes (*exemple :* « La gravité est un mystère du corps inventé pour cacher les défauts de l'esprit.[2] ») gêne la libre transmission, d'un esprit à un autre esprit, de ces clartés qu'il convient au contraire de propager :

Dans les préceptes qu'on donne il y a, ce me semble, un grand défaut, dont les meilleurs maîtres ne sont pas exempts; c'est qu'ils instruisent d'une manière obscure, comme les oracles, sans rendre raison de ce qu'ils disent *(Ibid.)*.

Et d'ailleurs, même si, par écrit, les *Maximes* peuvent

1. Alexandre Farnèse, gouverneur des Pays-Bas pour Philippe II, adversaire victorieux d'Henri IV, vient-il à dessein sous la plume de Méré?

2. D'après un propos rapporté par Bouhours, *La manière de bien penser*, Paris, 1688, p. 513. D'après les *Huetiana* (Paris, 1722, p. 248), c'est à Huet que serait due la préférence donnée au titre de *Réflexions morales*.

être appréciées des connaisseurs, elles sont médiocrement appropriées, étant « choses de montre », à ce libre et souple exercice social de l'esprit : la conversation.

Même les maximes qu'on aime et qu'on admire dans les écrits ne font pas de si bons effets dans les entretiens. Elles me semblent plus propres pour les réponses des Oracles que pour se communiquer humainement, et je ne m'en voudrais guère servir dans la conversation, si ce n'est à badiner; car cette allure grave et sérieuse peut donner de l'air à la plaisanterie...

A les employer dans le cours de la vie, ces apophtegmes sentencieux roidissent plutôt qu'ils ne l'assouplissent la mutualité de bonne compagnie, c'est-à-dire l'idéal même des hommes au gré de Méré. Et de badiner dans une lettre à une dame :

Je me souviens d'un Conseiller au Parlement, fort bon juge et mari d'une fort belle femme, qui se sépara d'avec lui parce qu'il ne l'entretenait que par maximes : et ma foi ne serais-je pas bien étourdi de m'aller brouiller avec vous pour me vouloir expliquer en Sybille ou en Oracle?

Tant pis pour la marquise de Sablé elle-même : elle aime « les apophtegmes et les sentences »; elle « passe pour délicate, mais elle est assez grossière ». Tant pis pour La Rochefoucauld lui-même, à qui sur d'autres points de parfaits éloges sont dus, mais qui par « ses inventions et ses maximes » montre peut-être qu'il tenait avant tout, lui et ses alliés, à « subsister dans le monde », à résister au courant plus que ne doit faire un honnête homme [1].

Une réputation persistante d'obscurité s'attache donc — comme à presque tout l'hispanisme d'*agudeza* — à ce genre trop synthétique, en somme, et trop concentré.

Le préfacier de l'édition d'Amsterdam de 1725 le dira sans ambages : « Les réflexions, ou si vous voulez *les Maximes et les sentences*, comme le monde a nommé celles-ci, doivent être écrites d'un style serré, qui ne permet pas de donner aux choses la clarté qui serait à désirer. »

Faut-il aller jusqu'à dire qu'une lutte était ouverte sur

1. Ch. H. Boudhors, *Divers propos du chevalier de Méré* (*Rev. d'hist. litt. de la France*, 1922, p. 89).

ce point — avant les apaisements que donne à la longue la postérité — entre les vrais ralliés à l'autorité royale, comme Méré, et des esprits gardant peut-être la nostalgie de l'ancien état de choses? Le P. Bouhours, dans les bras de qui le duc de Longueville était mort en 1663, est sans doute de ces derniers. L'*achevé d'imprimer* du traité *De l'esprit* est du 16 janvier 1677; celui de *La Conversation* est du 22 janvier 1677 : Méré est en pleine confiance monarchique de la Cour et de la Ville. Inversement, la *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* du P. Bouhours, dont le privilège est du 30 juillet 1687, témoignerait d'une disposition moins confiante. Son second dialogue citait une maxime de M^me^ de Sablé et alléguait les « pensées » des historiens tels que Marana; après s'être mis en règle du côté de Louis XIV, il faisait faire à son *Eudoxe* un éloge extravagant du duc de Longueville, qui aurait pu parvenir « au trône qu'une nation libre [la Pologne] dans l'élection de son roi lui destinait » : on est aux antipodes de Méré. Tirer comme Méré les *Maximes* du côté de la conversation, où de tout autres qualités sont requises, c'était déprécier d'avance un genre qui n'était pas plus fait pour ce genre d'étirage en société que l'Escurial pour recevoir de pimpantes sociétés parisiennes. Au contraire, ramener le goût des *Devises*, comme le faisaient ces deux Jésuites, le P. Ménestrier dès 1662, puis en 1686, dans *l'Art des Emblèmes* et *l'Art des Devises*, et le P. Bouhours dans le 6^e^ *Entretien d'Ariste et d'Eugène*, c'était retrouver ce rehaut, « cette noblesse et cet agrément », cette *frappe* que les symboles généalogiques ou les allégories personnelles donnent aux images qu'ils emploient pour « cristalliser », dirait-on, un ensemble noble et imposant :

La vérité dont il s'agit doit être constante, nécessaire et éternelle...

C'est, comme de juste, l'espagnol qui fournissait à Bouhours, lequel cite expressément Saavedra [1], de nombreuses illustrations de *Devises*, c'est-à-dire de maximes symbolisées ou concentrées; il en distinguait trois sortes principales :

Les morales contiennent les règles des mœurs et tout ce qui

1. P. 453 de l'édition de Paris, 1721.

regarde l'honnêteté naturelle. Les politiques renferment les maximes d'État et ce qui sert à l'éducation des princes, à la conduite des ministres et au bon gouvernement des Empires. Enfin les chrétiennes nous représentent les mystères de la Foi... ...ce sont des sentences et des maximes générales qui ne regardent aucune personne en particulier.

« Maximes d'État », sentences morales ou chrétiennes — le Jésuite grammairien fait des distinctions d'école que les initiateurs du genre n'auraient sans doute pas imaginées, qu'ils eussent d'ailleurs bousculées pour y réserver une place aux sentences relatives à l'amour : or dans tout cela leur véritable classification eût été, avant tout, le *prestige* d'une part et le *renoncement* de l'autre ; un rôle à jouer auprès des trônes, auprès des belles, ou l'humilité chrétienne et l'identité dans le rang. C'est qu'en France un « genre » littéraire ne peut manquer de faire accueil sans beaucoup tarder au jeu mutuel de l'homme et de la femme...

*
* *

Une inquiète astrologie politique, pourrait-on dire, transmuée par nos salons en clairvoyante psychologie générale : n'est-ce point là une de ces alchimies comme on en trouve fréquemment dans l'histoire littéraire? Mais au départ, semble-t-il, « le pas avait été franchi » — et franchi avec gloire par l'Espagne, passant de la simple incidence de tous les mémorialistes réfléchis à la formule, ou même à la « pointe », sagace et brillantée, qui témoigne de la plus pénétrante ingéniosité, de *l'agudeza* la plus subtile et la plus acérée.

Fernand Baldensperger.

« DON QUICHOTTE »

ET

LE ROMAN RÉALISTE FRANÇAIS : STENDHAL, BALZAC, FLAUBERT

Le roman français, dès le XVII^e siècle, s'est inspiré du *Don Quichotte*. Au XIX^e, la liste serait longue de tous les romanciers qui lui ont emprunté son tour et son intention satiriques, qui, imitant sa donnée ou ses personnages essentiels, ont combiné soit un récit critique, soit une histoire plaisante ou, quelquefois, profonde.

Cette influence du *Don Quichotte*, quelques-uns, parmi les plus originaux de nos auteurs, l'ont subie. Il suffit de citer ces trois maîtres du roman réaliste : Stendhal, Balzac, Flaubert.

*
* *

Né sensible et imaginatif, Stendhal, par tempérament, était tout porté à admirer et à goûter le *Don Quichotte*.

Enfant, il s'était construit une sorte de monde idéal qui lui servait de refuge contre les préjugés et les habitudes de sa prosaïque famille et des bourgeois de Grenoble. A quinze ans, écrit M. Arbelet, il déteste « autant qu'un farouche romantique de 1830... les conventions sociales, le commun bon sens et les petites vertus prudentes et lâches des honnêtes gens. » — « La société de son rêve, insiste encore son biographe, est amoureuse à la fois et héroïque [1]. »

1. Paul Arbelet, *La Jeunesse de Stendhal*, dans la *Bibliothèque Stendhalienne*, t. I, p. 200.

Lui-même, dans la *Vie de Henri Brulard*, nous confie que le romanesque s'étendait chez lui « à l'amour, à la bravoure, à tout ».

Or ce romanesque de Stendhal est d'essence castillane. *Par espagnolisme*, écrit-il, il se laisse tromper tous les jours d'un ou de deux sous en achetant la moindre chose, si bien que, homme mûr, « il passe pour un enfant privé d'expérience, pour un fou de plus en plus incapable d'aucune affaire sérieuse ». « Rêveur passionné », écrit-il encore, il n'a jamais voulu voir que « son idée ». La réalité, il s'en écarte. Même à cinquante ans, consul à Cività-Vecchia, et dans les livres, il ne peut l'envisager : il conserve robuste sa haine du trivial. « Le conte espagnol le plus commun, affirme-t-il, s'il y a de la *générosité*, me fait venir les larmes aux yeux, tandis que je détourne les yeux du caractère de Chrysale... » Exaltation et, aussi, candeur! Le froid idéologue, l'analyste sec, l'observateur roué n'expriment pas en Stendhal tout l'homme. Par dessous, notons comme un Espagnol de bonne race, un Espagnol incurablement idéaliste, un don Quichotte.

Le personnage, en effet, et, avec le personnage, le roman de Cervantes l'ont, dès son enfance, séduit et ravi. Il l'a lu d'abord en français dans un « vieux » livre à images découvert à Claix[1]. Les estampes l'ont intéressé tout de suite : il les « comprend », elles lui semblent « plaisantes ». Puis il va au texte, et il s'amuse extrêmement des burlesques mésaventures où se débattent les deux héros. Le bienfait du rire, tel est l'inoubliable bienfait qu'apportent Cervantes et son *Don Quichotte* à un petit garçon qui, depuis la mort prématurée de sa mère, n'avait pas ri, qui était, affirme Henri Brulard, « victime de l'éducation aristocratique et religieuse la plus suivie ».

Mais, à cet âge de dix à treize ans, Stendhal retire-t-il du *Don Quichotte* un autre avantage que celui que procure une distraction précieuse? Il semble bien qu'à ce moment l'amusante histoire n'était pour lui, — pouvait-elle donc être plus? — qu'un « roman cocasse, plein d'aventures mirobolantes et de personnages grotesques[2] ».

1. Propriété de famille qui se trouvait dans la vallée du Drac, toute proche de Grenoble.

2. Paul Arbelet, *La Jeunesse de Stendhal*, t. I, p. 174.

Plus tard, même, cette impression première subsistera : il ne la reniera jamais, et, s'il recommande l'ouvrage à sa sœur Pauline, « ce sera seulement comme un modèle de bonne plaisanterie ». Il n'apparaît pas, ainsi, qu'il ait quelquefois été frappé de cette tristesse âpre que les Bouterwek, les Sismondi, et, après eux, tout le Romantisme ont découverte et dénoncée dans un livre de ton si jovial. Est-ce à dire, pourtant, qu'il n'en ait pas aperçu le symbolisme profond, qu'il n'ait aucunement, à la mode de 1820 ou de 1830, discerné dans le maître et le valet le double aspect contradictoire de l'humanité? Dans la *Chartreuse de Parme*, il écrira, sans insister d'ailleurs ni développer : « De tous temps, les *vils* Sancho Pança l'emporteront à la longue sur les *sublimes* don Quichotte. » Mais son livre *De l'Amour* contient un passage plus explicite. A propos du mot *prosaïque* il nous dit que la « définition » en est « dans *Don Quichotte* et dans le *contraste parfait du maître et de l'écuyer*. Le maître, grand et pâle, l'écuyer gras et frais. Le premier, tout héroïsme et courtoisie; le second, tout égoïsme et servilité; le premier, toujours rempli d'imaginations romanesques et touchantes; le second, un modèle d'esprit de conduite, un recueil de proverbes bien sages; le premier, toujours nourrissant son âme de quelque contemplation héroïque et hasardée; l'autre, ruminant quelque plan bien sage et dans lequel il ne manque pas d'admettre soigneusement en ligne de compte l'influence de tous les petits mouvements honteux et égoïstes du cœur humain. »

Pour revenir à son enfance, Beyle nous laisse entendre qu'il a recueilli dans le livre qui le réjouissait si fort certaines observations morales. « Mon grand-père, écrit-il, m'étourdissait sans cesse du grand mot : *la connaissance du cœur humain*. Mais que pouvais-je savoir sur ce cœur humain? Quelques *prédictions* tout au plus, accrochées dans les livres, dans *Don Quichotte* particulièrement. » Surtout le *Don Quichotte* avait pour lui le mérite, comme l'a dit M. Arbelet, « d'entraîner son imagination vers le pays des âmes romanesques », vers « cette prestigieuse Espagne[1] » dont nous savons qu'il devait retrouver en sa propre personne

1. Paul Arbelet, *La Jeunesse de Stendhal*, t. I, p. 174.

l'esprit de chimère, de désintéressement, de bonhomie. Voilà pourquoi, sans doute, il a pu affirmer : « La découverte de ce livre... est peut-être la plus grande époque de ma vie. »

De cette admiration, de ce culte, les deux romans principaux de Stendhal, *Le Rouge et le Noir* et la *Chartreuse de Parme* gardent en eux la trace, portent la marque.

Pour *Le Rouge et le Noir*, le principe même, l'idée fondamentale de l'œuvre peut faire songer au récit castillan. N'est-ce pas là l'étonnante histoire d'un jeune homme exalté par le *Mémorial de Sainte-Hélène* et l'extraordinaire aventure de Napoléon, tout comme l'a été don Quichotte par les narrations chevaleresques, et les exploits fantastiques des Amadis et des Palmerins? D'un autre côté, ici et là, une existence d'exception nous est racontée, et à partir du point où elle commence d'être exceptionnelle jusqu'à la limite nécessaire où vient se briser son anormal effort, échouer sa surhumaine ambition.

Mais ce sont là de trop vagues ressemblances. Considérons plutôt les deux personnages essentiels : don Quichotte et Julien. D'abord une différence notable les sépare. Le premier s'oublie : s'il combat géants et enchanteurs, ce n'est point par intérêt propre : il ne veut qu'assurer le triomphe de la justice, du droit, de l'amour. Le second, lui, ne songe qu'à soi et à son élévation sociale : il s'efforce de passer successivement de la classe ouvrière à la classe bourgeoise, et, de celle-ci, au monde le plus aristocratique. L'un obéit à d'altruistes rêveries, l'autre se dévoue à d'égoïstes considérations. Le caractère de Julien Sorel présente en outre un élément que l'on pourrait appeler *à la Jean-Jacques Rousseau*. Il se révolte contre son humble condition, est jaloux de quiconque le dépasse par le rang et la fortune. Ce plébéien déteste en M. de Rênal la bourgeoisie riche, en M. de la Mole et sa famille la noblesse, le patriciat. On saisit, tout au début de ses relations tendres avec M^me^ de Rênal, avec Mathilde de la Mole, un délicieux contentement, comme une exquise jouissance d'amour-propre d'avoir été choisi, lui un séminariste, un précepteur dénué de tout, par des femmes qui, socialement, lui sont bien supérieures. L'amour qu'elles lui vouent, c'est la revanche qu'il prend sur leur milieu.

Une comparaison, cependant, et un rapprochement restent

possibles entre les deux bizarres héros. D'abord par l'allure, le ton, le costume même, tous deux tranchent sur leur entourage; ils sont à part : leur figure si spéciale et si fortement caractérisée ne se confond avec aucune autre, ni ne s'atténue jamais de traits. Ce relief vigoureux, n'en cherchons pas la raison ailleurs que dans l'exaltation morale qui les anime également. Don Quichotte et Julien sont toujours, ainsi que le dit Beyle, « sous pression », dévorés d'ardeur combative, résolus, farouches. « Toujours dans les extrêmes », l'imagination de Julien le transporte en idée dans le monde le plus brillant de Paris; et, dès le séminaire, il se laissait égarer par « toute la présomption d'un homme à imagination »; invinciblement « il prenait ses intentions pour des faits ». Tel fut aussi don Quichotte qui, en son castel délabré ou sur les grandes routes, s'estimait le plus redoutable des paladins, le plus capable de mener à succès tentatives et résolutions. Semblable à don Quichotte encore, Julien Sorel regarde tout ce qu'il accomplit ou machine comme impérieusement exigé de sa conscience : une absurde notion du *devoir* le commande. Il poursuit une sorte d'idéal impur — mais un idéal. Pas plus d'ailleurs que don Quichotte, il ne saurait se juger. Il n'est jamais assez détaché de soi pour sourire de ses prétentions ou de ses actes. Rien en lui d'un sceptique : l'ironie et le doute lui font défaut. Quel sérieux, d'autre part, quelle gravité don Quichotte et Julien ne mettent-ils pas dans l'amour? L'amour n'est, à leur sens, ni un jeu, ni un passe-temps. Il réclame, de l'homme, tout l'homme.

Les deux héroïnes du *Rouge et le Noir*, Mme de Rênal et Mathilde de la Mole, exagèrent de même et outrent leurs sentiments. Mme de Rênal croit que Dieu, en faisant mourir un de ses fils, veut la punir d'avoir insulté, par sa passion coupable, au sacrement du mariage. Une terreur religieuse s'empare d'elle et la torture. Mathilde de la Mole manque, plus encore, de calme et de sang-froid. Tâchons de saisir son *donquichottisme*. Ce qui combat l'amour en elle, ce n'est plus Dieu, ni la crainte d'un châtiment venant de Dieu. C'est l'orgueil de race; elle redoute de déchoir en cédant à un homme qui n'est pas de sa classe sociale. Mais, après qu'elle s'est définitivement donnée, il n'est point de démarche où elle ne se précipite, en exaltée, en possédée. Que d'allées et

venues pour sauver Julien! Quelle énergie furibonde, quel emportement! Et voici qui achève de la rapprocher de don Quichotte : toute sa conduite se fixe sur un modèle qu'elle veut opiniâtrément reproduire, imiter : ce sont ces gentilshommes et ces belles dames de la Renaissance qui savaient « atrocement » aimer et mourir, caractères indomptables, rebelles à tout frein. Comme eux, elle manque de mesure, s'abandonne à sa violence native. Et de même que don Quichotte, au début du XVII^e^ siècle, manifestait une âme et des sentiments du XI^e^, de même Mathilde de la Mole, au début du XIX^e^, restaure en elle et retrouve l'énergique vitalité du XVI^e^. Héroïque, mais d'un héroïsme d'autrefois, chevaleresque, mais autant par imitation que par naturelle magnanimité, ne se souviendra-t-elle pas devant le corps de son amant, comme pour trouver en eux un glorieux réconfort, de Boniface de la Mole et de Marguerite de Navarre? Ainsi don Quichotte songeait à Amadis, Bélianis, Florismart, et s'encourageait de leur exemple.

La *Chartreuse de Parme* se peut aussi rapprocher du *Don Quichotte*, — quelles qu'en soient, avec la donnée italienne, les sources italiennes. Les deux personnages essentiels, Fabrice del Dongo et la duchesse Sanseverina, portent dans l'existence l'exaltation et le sérieux les plus romanesques. Ils ne la considèrent guère d'un œil amusé, avec détachement. Voyez Fabrice : le comte Mosca lui reproche ses élans irréfléchis. Et, lui citant Napoléon, « c'est par une folie d'imagination, lui dit-il, que Napoléon s'est rendu au prudent *John Bull*, au lieu de chercher à gagner l'Amérique. John Bull, dans son comptoir, a bien ri de sa lettre où il cite Thémistocle. » Qu'à l'opposé de l'Empereur Fabrice consente à ne rien faire d'extraordinaire : il deviendra certainement « un évêque très respecté, si ce n'est très respectable ». Comme don Quichotte, et plus encore que Julien Sorel, Fabrice envisage sans peur tout danger, ou plutôt l'oublie, à l'appel d'une idée, sous l'impulsion d'un sentiment. En amour, son libertinage premier ne dure point : rien de plus grave, de plus convaincu que sa passion pour Clélia Conti. Il en est occupé, comme envoûté; et non seulement elle lui donne l'éloquence de l'orateur religieux, mais elle le mène à la Chartreuse de Parme où il mourra. L'Italien Fabrice

del Dongo aime à l'espagnole, à la castillane, à la don Quichotte. Un pareil emportement, une exaltation semblable caractérisent encore la duchesse Sanseverina. Elle est prête à tout pour son Fabrice : elle empoisonnera Ranuce Ernest IV, ou du moins l'essaiera ; elle s'humiliera devant le prince ; elle paiera de sa beauté, en la livrant à Ranuce Ernest V, le salut du jeune homme. Une énergie si tendue, si folle, si audacieuse, y a-t-il rien qui fasse mieux souvenir du héros de la Manche et de sa continuelle surexcitation?

Nous pouvons le dire : un feu intérieur consume les personnages principaux des deux grands livres de Stendhal. Ils doivent à Cervantes et au *Don Quichotte*, autant qu'à telle ou telle *Chronique italienne*, leur infatigable ardeur, leur volonté passionnée [1].

*
* *

Comme l'œuvre de Stendhal, celle de Balzac trahit l'influence notable de Cervantes et du *Quichotte*.

Il y avait d'abord en Balzac lui-même une sorte de déséquilibre qui fait songer au héros de la Manche. La puissance d'imaginer était chez lui d'une extraordinaire ampleur. Pensait-il vivement à l'effet que produirait la lame de son canif en entrant dans sa chair, il ressentait tout à coup une douleur aiguë, comme s'il s'était réellement coupé : seul, le sang manquait. Il est capable, nous raconte-t-il, « de se projeter au-dehors » dans un autre être. S'il suit des ouvriers dans la rue, rien qu'à les entendre, il épouse leur vie, il sent leurs guenilles sur son dos, il marche les pieds dans leurs

1. Qu'on nous entende bien! Nous ne voulons pas dire que Stendhal ait résolument imité le *Don Quichotte*, alors que pour la *Chartreuse* comme pour le *Rouge*... il a pris les éléments ou la donnée même de son sujet dans l'histoire : histoire contemporaine pour le second roman (affaire Berthet), histoire du XVI[e] siècle italien pour le premier (amours d'Alexandre Farnèse avec une noble dame, Cleria, et intrigues de Vannozza Farnèse, maîtresse du cardinal Rodéric Lenzuoli). Nous croyons même que les héros de Stendhal empruntent, pour une part, leur hardiesse et leur violence à ces *Chroniques italiennes* qu'il prisait tant. Toutefois il reste que, nourri du *Don Quichotte* avant de l'être par les *Chroniques*, et surtout « âme espagnole » comme sa tante Élisabeth Gagnon qui « forma son cœur », il reste que Stendhal *espagnolise* Julien, Mathilde, Fabrice, la Sanseverina, leur attribue dans leurs amours une ferveur pénétrée et concentrée, dans leurs actes un élan comme rectiligne, tout à fait à la manière et dans le style de don Quichotte.

souliers percés, il éprouve leurs désirs, leurs besoins. C'est « le rêve d'un homme éveillé »; et il trouve une distraction à « quitter » ainsi ses habitudes, à « devenir un autre que soi par l'ivresse de ses facultés morales. » Or, ce déplacement de la personnalité par l'effort, par la tension imaginative, don Quichotte, bien avant Balzac, l'a pratiqué. Don Quichotte *se voyait* paladin, preux compagnon ou vainqueur des plus illustres chevaliers; il *se voyait* Renaud de Montauban, ou Bernard del Carpio, ou l'un des nombreux Amadis. Ce dangereux pouvoir d'effacer, d'anéantir presque totalement le réel, maintes anecdotes, et jusqu'à l'histoire de ses amours avec l'Étrangère, prouvent que Balzac en fut le jouet toute sa vie. Il promet un cheval à Jules Sandeau, ne le lui donne pas, mais croit le lui avoir donné, et lui en demande des nouvelles. Sa maison des Jardies était décorée à la craie d'inscriptions fastueuses : « Ici *est* une cheminée en marbre de Carrare, ici un tableau de Raphaël. » Substituer à l'exact le mensonge de la fantaisie, vivre ainsi en état d'hypnose, d'extase mi-volontaire, mi-inconsciente, n'est-ce pas, absolument, se comporter en don Quichotte? Le fictif pouvait être à tel point le réel pour Balzac qu'il répondait à un ami tout affligé d'un deuil de famille : « Revenons à la *réalité.* Qui épouse Eugénie Grandet? » — Son amour pour M^me^ Hanska révèle de même sa capacité d'illusion. Dulcinée n'était qu'une paysanne; mais le trop ingénieux hidalgo sut bien la transformer en dame inspiratrice de vertu et d'héroïsme. Par un travail analogue d'idéalisation, Balzac se façonna, se construisit en quelque sorte une M^me^ Hanska qui n'était que peu la vraie. Il aima lui aussi une imaginaire Dulcinée. Et elle eut beau se montrer égoïste, indifférente, reculer de mois en mois, d'année en année, leur mariage, il ne cessa, de 1833 à 1850, de la transformer, de l'embellir : étrange métamorphose procurée par le plus extraordinaire mirage sentimental!

Ce donquichottisme foncier du grand écrivain explique assez qu'il ait toujours porté intérêt à l'œuvre de Cervantes, que, dans ses livres, il s'en soit bien souvent ressouvenu. Le héros de la *Peau de chagrin*, Raphaël, vient un jour consulter sur la fameuse peau le savant naturaliste Lavrille. Il le trouve « au milieu de son cabinet rempli de bocaux et

de plantes séchées. « Cet homme rare, affirme Balzac, ressemblait à Sancho Pança racontant à don Quichotte l'histoire des chèvres, il s'amusait à compter des animaux et à les numéroter. » La science n'était pour lui qu'une nomenclature. Vautrin, dans le *Père Goriot*, ose se comparer, mais peut-être avec ironie, au vertueux, au scrupuleux chevalier de la Manche : « Je suis comme don Quichotte, prononce-t-il, j'aime à prendre la défense du faible contre le fort. » Un don Quichotte, ce réaliste effronté, cynique, implacable! Non, l'exemple du paladin manchois ne l'a pas formé, mais les théories peu comprises de Jean-Jacques, avec qui il proteste, à sa manière tantôt violente et tantôt pateline, « contre les profondes déceptions du contrat social ». Plus rapprochés de don Quichotte sont tous ces monomanes, tous ces gens à idée fixe qu'entraîne leur chimère. En voici qui viennent à nous « vêtus fort pauvrement..., ayant l'air de ne tenir à rien, de ne rien sentir..., allant pour ainsi dire au hasard, le vide dans leur poche, paraissant être dénués de cervelle... » Eh! bien, l'apparence est mensongère : absents de notre monde, ils vivent avec intensité au-dedans d'eux-mêmes. Et si vous vous demandez de « quelle tribu parisienne » ils font partie, sachez que ce sont là, souvent, des « millionnaires », mais que ces millionnaires sont, hélas! des collectionneurs, et fort capables, pour satisfaire leur passion, pour ajouter à leur trésor d'art une tasse, un tableau, de s'avancer, selon l'expression de Balzac, « dans les terrains boueux de la police correctionnelle ». Don Quichotte, en sa témérité de fou, oubliait bien, lui comme eux, que l'Espagne du XVII^e^ siècle pouvait détacher à ses trousses les suppôts de l'Inquisition et les archers de la Sainte-Hermandad! La crainte du gendarme n'a jamais été, pour aucun don Quichotte, le commencement de la sagesse.

Toutefois, si le dévouement, l'exaltation, le sacrifice, plutôt qu'une excentrique manie, caractérisent le héros de Cervantes, que d'admirables don Quichotte, en ce sens relevé, nous a présentés Balzac! Voici le colonel Chabert qui, pour ne pas détruire le bonheur de sa femme devenue la comtesse Ferraud, prend la haute résolution de renoncer à soi, à son grade, à sa gloire, de rester à jamais ce qu'on le croit : un homme mort. Voici le vieux peintre Frenhofer, génie

possédé par un idéal d'art irréalisable et qui, pour avoir voulu mettre sur sa toile les multiples intentions entrevues dans sa pensée, n'est parvenu qu'à amasser confusément des couleurs, des tons, des nuances indécises que nulle ligne ferme ne soutient, ni ne contient. Voici le médecin de campagne, le docteur Benassis que le regret d'une faute, la perte d'une fiancée, la mort d'un fils conduisent aux champs pour s'y dévouer, tout entier et jusqu'à sa mort, aux malades, aux nécessiteux. Voici encore la belle Laurence de Cinq Cygne qui, à l'insu des siens, travaille avec une surhumaine énergie à assurer le succès d'un complot monarchique contre Napoléon, et que réconforte sans cesse, la rendant indomptable, son enthousiaste conviction politique. Tous ces personnages s'arrachent à eux-mêmes : martyrs d'une foi, cette foi, même s'il arrive qu'elle les abuse, auréole leur front. Ces don Quichotte-là sont des illuminés.

Deux romans surtout, dans l'œuvre de Balzac, nous présentent des émules de l'ingénieux hidalgo : la *Recherche de l'Absolu*, le *Cousin Pons*.

Dans la *Recherche de l'Absolu*, Balzac nous a dépeint un chimiste, jadis élève de Lavoisier, en quête maintenant de l'*absolu*, c'est-à-dire de l'élément premier d'où sont sorties toutes les formes actuellement existantes de la matière. Cet homme engloutit les millions dans ses creusets, se ruine et, avec lui, sa famille. Le roman de Balzac est ainsi le plus pathétique tableau des ravages d'une idée fixe.

Balthazar Claës, le héros malencontreux du livre, a cinquante ans. Considérons-le : certains détails de sa physionomie révèlent en lui le don Quichotte. Ses yeux « d'un bleu clair et riche » sont pleins de vivacité brusque; il a le nez long, les pommettes saillantes, les joues flétries et creuses. Sa peau se colle sur ses os comme si quelque feu intérieur la désséchait. Et, revenant à ses yeux, Balzac nous dit que, « profondément enfoncés dans leurs orbites », ils « paraissaient avoir été cernés uniquement par les veilles et par les terribles réactions d'un espoir toujours déçu, toujours renaissant ».

L'exaltation est si forte en ce misérable qu'on la pourrait nommer plus justement folie. Comme l'ardent hidalgo, celui-là, aussi, a perdu maîtrise de soi, ne saurait se ressaisir,

revenir à la raison. Pour employer une image de Balzac, la Science l'emporte en croupe, « ailes déployées, bien loin du monde matériel ». Elle en a fait tellement sa proie que ni les revers éprouvés par la France à partir de 1809, ni la première chute de Napoléon, ni le retour des Bourbons n'arrivent à l'émouvoir, à le tirer de son obsession. Balthazar Claës n'est plus ni mari, ni père, ni citoyen : il est chimiste. Il est chimiste comme don Quichotte était chevalier : absolument, sans répit.

Le *Cousin Pons*, également, nous remémore le *Don Quichotte.*

Une identique leçon morale, en premier lieu, semble ressortir des deux récits. C'est que l'homme qui ne se possède pas, qui s'abandonne à l'utopie, la société s'en amuse, l'avilit, le piétine. La grande force sociale, affirme Balzac, est le *caractère.* Ce n'est aucunement la passion, car la passion qui égare, par là-même désarme et rend vulnérable. De cette vérité, la double aventure du collectionneur Pons et du musicien Schmucke apporte la preuve. Ces deux amis, en effet, si supérieurs à leur entourage, n'ont pas su montrer bec et ongles aux égoïsmes ligués contre eux. Aussi, l'un après l'autre, ont-ils succombé. Tous deux, poètes véritablement, — le mot est de Balzac, — par le ravissement où les plonge le beau esthétique, comme le beau moral don Quichotte, ont été incapables de deviner les desseins criminels, la volonté destructive des hommes sous les « grimaces de la comédie sociale ». Leur naïveté, d'abord, les a perdus.

Chacun d'eux, pris à part, rappelle aussi don Quichotte. Pour Schmucke, un mot suffira : il aime la musique, il aime Pons. Ce double sentiment remplit, charme sa vie. Nul besoin, nul désir. Et une telle perfection dans l'idéalisme donne à cet humble professeur de piano une vraie grandeur.

Le « cousin Pons » est moins simple. C'est ainsi que son aspect physique, sur lequel Balzac a insisté, ne révèle le don Quichotte qu'à la réflexion. Il a le grotesque visage d'un magot chinois. Le regard qui s'y pose n'y sent point la charpente. Là où le dessin veut des os, la chair offre des méplats gélatineux; là où les figures présentent ordinairement des creux, celle-là se contourne en bosses flasques. Mais, et c'est ce que nous n'avions pas vu tout de suite,

un nez de héros, un nez à la don Quichotte, commande cette face lunaire, et l'on dirait une plaine « dominée par un bloc erratique ». Or ce nez décèle chez le bonhomme, — au contraire des autres traits, surtout de la bouche sensuelle à lèvres lippues, — une aptitude à admirer, une tendance à rechercher ce qui est beau et ce qui est bien, « une disposition native à ce dévouement aux grandes choses qui dégénère en duperie ».

De fait, le cousin Pons est « plein d'âme et de délicatesse »; il goûte infatigablement « la magnificence du travail humain». Deux nobles passions, celle de la musique et celle de la peinture, l'élèvent, l'exhaussent. Une troisième, par malheur, et à laquelle il cède tout autant, le dégrade : il ne résiste pas à la gourmandise, une gourmandise honteuse de parasite, de pique-assiette. Et Pons mourra, non pas, comme don Quichotte, pour avoir trop magnifiquement voulu vivre, mais pour avoir trop volontiers subi affronts et avanies, tous les outrages que prodiguent les riches à leurs clients. Sa mort, cependant, par sa sérénité, par sa calme renonciation aux biens terrestres, le relève à nos yeux. Et lorsque Balzac nous le montre disant adieu, en chrétien, « aux pompes et aux vanités de l'art », reconnaissant en outre qu'il n'a reçu de « blessures mortelles » que pour avoir résisté aux conseils de l'amitié et de la raison, pouvons-nous ne pas songer à la fin, certes plus noble encore et plus touchante, de l'incomparable hidalgo?

Mais dans ce livre du *Cousin Pons*, les protagonistes ne sont pas seuls à rappeler don Quichotte. D'autres personnages tiennent de lui : ce sont tous ceux qui, selon l'expression de Balzac, « ont leur rêve ». Il a son « rêve » le brocanteur Magus, « adorateur de l'idéal » à sa façon, qui s'est passionné pour les tableaux parfaits et qui, oublieux du réel, indifférent au monde et à la vie commune, « use le temps », entre son lever et l'heure de midi, à se promener dans les pièces où « brillent » les toiles qu'il a rassemblées. Ce fou, ce maniaque trouve dans le concierge de son hôtel, le juif polonais Abremko, un homme qui le comprend, l'admire, lui est attaché et dévoué : « Ce concierge d'une force herculéenne adorait Magus, comme Sancho Pança adore don Quichotte. »

Il a son « rêve », son double rêve, le marchand de ferrailles Remonencq, amoureux de la Cibot jusqu'au crime, et, aussi bien, de l'argent que possède la Cibot. Elle a son « rêve » Madame la Présidente Camusot de Marville, tout entière attirée et fascinée par cette admirable collection du pauvre Pons dont elle attend impatiemment l'héritage.

Au milieu de ces fous, pourtant, un personnage fait plus songer à Sancho Pança qu'à don Quichotte : c'est M^me^ Cibot. Non pas qu'elle n'ait, elle aussi, son « rêve». Elle veut gagner « sur *ses* deux messieurs », Pons et Schmucke, et elle mettra, à les voler, une sorte d'acharnement passionné. Mais c'est de Sancho qu'elle tient ce qui la caractérise au moins d'extérieur et pour le monde : sa verve intarissable, ce que Balzac appelle son « bavardage à cascades », son habituelle manie d'écorcher les mots, de farcir sa conversation de proverbes, son goût et sa pratique du calembour et du coq-à-l'âne.

Négligeons donc la Cibot. Sauf elle, dans ce livre du *Cousin Pons*, de Pons le collectionneur à la présidente de Marville, chaque personnage a sa folie, subit l'attrait d'une passion innocente ou criminelle, se dévoue à un idéal généreux ou odieux. En un sens, tous ces maniaques sont des don Quichotte, puisque leur idéal, leur passion, leur « rêve » les contraint et les commande. Vivre les yeux fixés sur un but à atteindre, dans un état presque perpétuel d'exaltation, c'est vivre exactement comme don Quichotte.

*
* *

Flaubert, lui aussi, connaît le grand roman de Cervantes et s'en souvient. Qu'il l'ait toujours admiré, sa *Correspondance*, des primes années jusqu'aux dernières, le prouve assez. Il fut initié aux délices du livre par un vieillard, le père Mignot. Celui-ci habitait à Rouen, en face de l'Hôtel-Dieu. Il était par conséquent voisin du petit Gustave, à qui il montrait une « tendresse extrême ». Sur un signe d'intelligence, le bambin accourait à lui, sautait sur ses genoux, et le brave homme lui racontait des histoires. Il lui faisait aussi la lecture. Or, parmi les livres dont l'enfant eut, de cette agréable manière, la révélation, il n'en aima aucun

avec plus de ferveur que le *Don Quichotte*. « Il ne s'en lassait jamais », affirme Mme Commanville[1]. Et elle ajoute : « Il a toute sa vie gardé pour Cervantes la même admiration. »

A dix ans (1831), comme il entretient déjà de projets littéraires son camarade Ernest Chevalier, il lui annonce qu'il va composer des romans, et, par avance, il lui en communique les titres. Quelques-uns de ces titres, nous n'en sommes pas surpris, sont empruntés au *Don Quichotte : Cardenio*, *Dorothée*, *la Mauresque*, *le Curieux impertinent*. L'année suivante (1832), il écrit au même Ernest Chevalier : « Je prends des notes sur don Quichotte, et M. Mignot dit qu'elles sont très bien. » Jeune homme, telle de ses lettres contient un vif hommage à Cervantes et à son chef-d'œuvre : « Je relis maintenant Don Quichotte dans la nouvelle traduction de Damas Hinard, j'en suis ébloui, j'en ai la maladie de l'Espagne. Quel livre! quel livre! comme cette poésie-là est gaiement mélancolique! » C'est ainsi que, de dix-sept à trente ans, Cervantes fut avec Byron, Shakespeare, Tacite, Homère, un des enthousiasmes de Flaubert, un de ses émerveillements. Homme fait, son enthousiasme ne diminua pas. Il se renforce au contraire des nombreux motifs d'admirer qu'une réflexion critique, plus pénétrante, découvre à chaque lecture. « Ce qui distingue, déclare Flaubert en 1852, ce qui distingue les grands génies, c'est la généralisation et la création; ils résument en un type des personnalités éparses et apportent à la conscience du genre humain des personnages nouveaux; est-ce qu'on ne croit pas à l'existence de Don Quichotte comme à celle de César? » Si, dans une lettre de cette même année 1852, il affirme n'avoir rien compris à l'admiration de Balzac pour Stendhal, — Stendhal dont lui, Flaubert, ne s'accommodera jamais, — il nous confie tout aussitôt, et comme par manière de protestation, que, de son côté, il ne cesse de lire, au moins le dimanche avec Bouilhet, *Rabelais* et *Don Quichotte*. Et il s'écrie : « Quels écrasants livres! ils grandissent à mesure qu'on les contemple, comme les pyramides, et on finit presque par avoir peur... Comme on se sent petit, mon Dieu! comme on se sent petit! » Sans doute, — concède-t-il l'année suivante

1. Caroline Commanville, nièce de Flaubert, auteur de « Souvenirs intimes » sur son oncle.

(1853), — tout dans Rabelais, dans Cervantes, dans Molière ou Hugo, tout n'est pas parfait de plan, de construction, « bien des choses » y semblent « bâties » sans art, « en dehors de l'art même ». Mais, et voilà par où se révèle le génie, « quels coups de poing subits! quelle puissance dans un seul mot! » Les œuvres du génie, écrit-il encore, « m'apparaissent *impitoyables*, cela est sans fond, infini, multiple ». Comparons par exemple le Sancho de Cervantes et le Figaro de Beaumarchais. Sancho, « comme on se le figure sur son âne, mangeant des oignons crus et talonnant le roussin, tout en causant avec son maître! Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites! Mais Figaro où est-il? à la Comédie-Française, *littérature de Comédie.* »

Des allusions viennent en outre, dans la *Correspondance*, témoigner à leur façon discrète et rapide de ce sentiment durable pour le « gigantesque bouquin ». Rapprochant l'artiste moderne et l'artiste grec, constatant, non sans regrets, « que la forme antique est insuffisante à nos besoins » et « que notre vie n'est pas faite pour chanter ces airs simples », Flaubert conclut avec force et sagesse : « Soyons aussi artistes » que les Grecs l'étaient, « mais autrement qu'eux. La conscience du genre humain s'est changée depuis Homère. *Le ventre de Sancho Pança fait craquer la ceinture de Vénus.* Au lieu de nous acharner à reproduire de vieux chics, il faut s'évertuer à en inventer de nouveaux. » Comme celui de Sancho Pança, il arrive que le nom de Dulcinée, mais avec moins de bonheur, dans un usage courant et banal, se présente sous la plume de Flaubert : « Ci-inclus une lettre du *Crocodile* pour sa Dulcinée. » — « Bouilhet ne m'a écrit dans ces derniers temps que des lettres fort courtes et ne me parle pas de sa Dulcinée. »

Semble-t-il excessif maintenant de juger essentiel le rôle tenu par le *Don Quichotte* dans la formation morale et littéraire de notre romancier? Ce rôle, lui-même, à plusieurs reprises, en a affirmé l'importance. « Les premières impressions ne s'effacent pas, tu le sais, — écrit-il à sa mère de Constantinople. Nous portons en nous notre passé; pendant toute notre vie, nous nous sentons de la nourrice. Quand je m'analyse, je trouve en moi encore fraîches et avec toutes leurs influences (modifiées, il est vrai, par les combi-

naisons de leur rencontre) la place du père Langlois, celle du père Mignot, celle de don Quichotte... » Il écrit de nouveau : « Je retrouve toutes mes origines dans le livre que je savais par cœur avant de savoir lire, Don Quichotte; et il y a de plus, par dessus, l'écume agitée des mers normandes, la maladie anglaise, le brouillard puant. »

En quoi donc le littérateur est-il, dans Flaubert, redevable à Cervantes?

Si le *Don Quichotte* est une des réussites de l'art, comme le pense avec nous tous notre romancier, c'est que la peinture de l'illusion et la peinture du réel s'y succèdent sans heurt, également vives, précises et fortes. Flaubert alors n'aurait-il pas pris, en lisant le *Don Quichotte*, comme une conscience plus nette de ce double besoin de sa propre nature : imaginer avec feu, — faire vrai? Nous le voyons traiter une *Salammbô*, malgré la griserie de couleur et de formes où elle le plonge, avec la même méthode scrupuleuse dans la composition et l'expression qu'une *Bovary* et ses platitudes bourgeoises. L'auteur admirable de la *Tentation de Saint Antoine* n'est-il pas, d'autre part, l'auteur plus admirable encore de *Bouvard et Pécuchet*?

C'est dans l'*Éducation sentimentale* et dans *Bouvard et Pécuchet* qu'il est permis surtout de saisir l'influence du *Don Quichotte*. Flaubert y a décrit, comme Cervantes en son roman, les successives trahisons de la vie qui dégonfle les rêves et déprime l'âme. Le personnage essentiel de l'*Éducation*, Frédéric Moreau, voit, l'un après l'autre, ses désirs se perdre en songes, ses élans retomber et se briser, ses efforts échouer. C'est pourquoi, à la fin du livre, une « courbature infinie » l'accable. Sa tristesse, en ce moment où il renonce à épouser M^me^ Dambreuse (ne s'est-elle pas efforcée d'acquérir aux enchères publiques un coffret de M^me^ Arnoux?), sa tristesse rappelle celle de don Quichotte, lorsqu'il revient de Barcelone, vaincu par le chevalier des miroirs. Le paladin émet l'idée mélancolique de se faire berger. De même, Frédéric Moreau, « perdu dans les décombres de ses rêves, malade, plein de douleur et de découragement », souhaite « la fraîcheur de l'herbe, le repos de la province, une vie somnolente passée à l'ombre du toit natal avec des cœurs ingénus ».

Ce don Quichotte a son Sancho, l'avocat Charles Deslauriers. Tandis que Frédéric se montre en toutes circonstances un sentimental incorrigible, Charles au contraire, dans toute sa conduite, fait preuve d'un bon sens étroit et âpre. Il veut arriver, réussir, et n'est pas scrupuleux sur les moyens. S'il se sépare un beau jour de l'idéologue révolutionnaire Sénécal, dont certaines idées, « excellentes comme armes de guerre », répugnent à sa nature foncièrement bourgeoise, il ne rompt pas cependant avec lui, tenant à le ménager pour le conduire : les révolutionnaires, espère-t-il, réaliseront un grand bouleversement social, et là, certes, il fera son trou, il aura sa place. Mais une pareille ambition montre assez que ce Sancho, comme le Sancho de Cervantes, a lui aussi sa folie, son côté de don Quichotte. Et il arrivera qu'ayant rêvé le pouvoir, il manquera sa vie tout autant que son compagnon Frédéric qui, lui, n'avait rêvé que l'amour. C'est que, comme don Quichotte, ils ont péché tous deux par « excès de rectitude », dit Flaubert, n'ayant tenu compte, ni l'un ni l'autre, « de mille choses secondaires, plus fortes que tout ». L'un a eu trop de sentiment, l'autre trop de logique.

Mais le livre qui, dans l'œuvre de Flaubert, fait le plus songer au *Don Quichotte*, c'est sans contredit *Bouvard et Pécuchet*. L'on peut d'abord, entre ces deux « bonshommes », comme entre les deux aventuriers de la Manche, signaler une assez précise opposition de nature. Pécuchet est petit, bilieux, maigre, discret, méditatif, économe; Bouvard est grand, jovial, gras, confiant, étourdi, généreux. Toutefois ce contraste dans le tempérament physique et moral, Flaubert, après l'avoir noté, n'y a guère insisté, et ce n'est qu'en de rares occasions qu'il nous en fait souvenir. Les deux héros se ressemblent, en effet, par ce que leur créateur a mis de plus noble en eux : une même inquiétude du mystère universel, un même goût du savoir et de la recherche scientifique. L'un et l'autre sont, en ce sens, des don Quichotte. Comme le paladin, et malgré d'impitoyables échecs, ils ne cessent de croire à la réalisation possible de leurs vues ambitieuses. S'occupent-ils, après bien d'autres essais, de phrénologie, science qui, estiment-ils, leur permettra de mener à bien l'éducation de leurs élèves, Victor et Victo-

rine? Non seulement ils ne doutent pas, pour le moment, de réussir à façonner ces indociles sauvageons, mais, envisageant avec certitude l'avenir, ils décident, pour plus tard, de fonder « un établissement » ayant ce « but de redresser l'intelligence, dompter les caractères, ennoblir les cœurs ». Et déjà ils parlent des souscriptions et de la bâtisse.

Ils vont ainsi, avec la foi des croyants, d'expérience en expérience, de déception en déception. Ce n'est qu'abandonnés de tous, ayant perdu Victor et Victorine qui se séparent d'eux avec « une insensibilité révoltante », ce n'est qu'abreuvés de dégoûts et infiniment las qu'ils renoncent à cette Science qui les a si souvent leurrés. « Ainsi, tout leur a craqué dans la main », « ils n'ont plus aucun intérêt dans la vie », écrit Flaubert. Alors, se souvenant avec douceur et mélancolie qu'ils furent d'appliqués bureaucrates, ils décident de reprendre leur ancien métier, de « copier comme autrefois ». Et rien n'est plus triste que ce recul définitif de deux braves gens vers la morne bêtise, dont ils ont, par tant d'efforts, essayé de sortir. Ce renoncement, cette fin intellectuelle de deux modernes don Quichotte sont aussi douloureux que le retour au village, et la mort qui s'ensuivra, de celui qui n'est plus qu'un preux déconfit. Les dernières pages du *don Quichotte* eussent inspiré de très près, si Flaubert avait achevé son livre, les dernières pages de *Bouvard et Pécuchet.*

Mais cette impression désolante que donne le malheur aux trois quarts immérité, ne la ressentons-nous pas encore à voir s'empoisonner M^me^ Bovary? Et qu'est-ce que M^me^ Bovary sinon, elle aussi, une sorte de don Quichotte en quête de l'amour idéal, et qui le poursuit à travers de dégradantes aventures, et qui, ayant échoué en cette longue recherche passionnée, se résout à mourir par dégoût de soi? Il y a, dans M^me^ Bovary, comme en don Quichotte, comme en Bouvard et en Pécuchet, et, ajoutons, comme en Flaubert lui-même, un haut besoin de se sauvegarder du médiocre, d'atteindre, si possible, au parfait, à l'absolu. Cette ambition, admirable en son principe, de même qu'elle est cause de la demi-stérilité de Flaubert et de cette torture spéciale qu'il a dénommée les « affres » du style, a conduit, d'avatars en avatars, jusqu'au final renoncement, la très naïve Emma,

les très naïfs Bouvard et Pécuchet. Or, avant eux, mais comme eux, don Quichotte n'a-t-il pas succombé pour avoir trouvé le monde et la vie inégaux à son rêve, indifférents à sa soif d'idéale justice? Le romantisme du cœur et ce qu'on pourrait appeler le romantisme scientifique ont mené Mme Bovary, Bouvard et Pécuchet, au même désastre que la chevalerie don Quichotte. — *Don Quichotte*, *Madame Bovary*, *Bouvard et Pécuchet*, ce sont là trois romans analogues par l'inspiration essentielle. Tous trois font la critique de l'exaltation : l'un, — et c'est le *Don Quichotte*, — dans le domaine de l'action; l'autre, — et c'est *Madame Bovary*, — dans le domaine du sentiment; le troisième, — et c'est *Bouvard et Pécuchet*, — dans le domaine du savoir.

* * *

Stendhal, Balzac, Flaubert! Le roman français ne présente pas de plus grands noms, d'œuvres plus importantes. Et cependant le génie que ces œuvres révèlent n'a pas tout créé de soi. Observer, imaginer, lire, se souvenir : le travail est complexe qui aboutit à une *Chartreuse de Parme*, à une *Recherche de l'Absolu*, à un *Bouvard et Pécuchet*. Pour le *Don Quichotte*, nos trois auteurs ne l'ont point à vrai dire imité. Ils lui doivent beaucoup pourtant : il lui doivent la ferveur de héros excessifs, cette ferveur opiniâtre, ridicule sans doute, mais rare, qui, dans le bien comme dans le mal, substitue l'exceptionnel à l'ordinaire, ajoute le poétique à l'humain.

Maurice Bardon.

EDGAR QUINET ET L'ESPAGNE

Entre 1840 et 1850, la ferveur romantique pour l'Espagne se manifesta par de nombreux pèlerinages. Successivement, Gautier, Hugo, Quinet, A. Dumas franchirent la frontière. Le livre de Quinet, *Mes vacances en Espagne*, publié en 1846, s'insère juste entre le *Tra los Montes* de Gautier, antérieur de trois ans seulement, et les lettres espagnoles de Dumas, qui parurent en 1847. Trois tempéraments de voyageurs, aussi différents que possible; trois peintures personnelles de l'Espagne; trois récits de voyage, qui, chacun à sa manière, ont contribué à renouveler chez nous la connaissance d'un pays si cher, pour tant de raisons, aux écrivains français du siècle dernier.

Octobre 1843 : Quinet vient d'interrompre brusquement son enseignement au Collège de France. L'administration, soucieuse d'éviter le retour des incidents provoqués quelques mois auparavant par les fameuses leçons sur les Jésuites, exigeait du professeur quelques garanties sur les sujets qu'il se proposait de traiter; son refus a entraîné la suspension du cours.

Quinet décide alors de mettre à profit ses vacances forcées pour visiter la péninsule ibérique. Le traducteur de Herder, jadis préoccupé des questions allemandes, fort dégoûté maintenant du germanisme, se sentait de plus en plus attiré vers le Midi. L'Italie lui était déjà bien connue. Depuis qu'il occupait la chaire de langues et littératures de l'Europe méridionale, le XVI^e^ siècle espagnol l'avait longtemps retenu. Il avait rencontré sur son chemin les Jésuites; et, l'ardeur des polémiques aidant, le goût lui était venu de voir de près le pays qu'il croyait, à tort ou à raison, leur victime.

L'incident survenu, il partit donc, *ab irato*, dès le mois de novembre; il gagna la vallée du Rhône, traversa le Languedoc, et, par Bayonne, parvint à la frontière, — hésitant,

morose, peu décidé encore à pousser très loin. Les lettres qu'il adresse alors à sa mère et à sa femme nous le montrent promptement ressaisi par la passion du voyage, qui fut toujours très vive en lui. Une journée en terre étrangère, et il veut tout voir. Il allait demeurer finalement près de deux mois en Espagne, parcourir le pays du nord au sud, en suivant l'itinéraire classique : d'Irun à Madrid par Burgos; l'Escurial et Tolède; Grenade, Cordoue, Séville, Cadix; visiter le Portugal au retour, rentrer enfin par mer, de Lisbonne à Gibraltar et Port-Vendres. Trois ans plus tard, il donnait sous un titre modeste ses impressions de voyage.

L'Espagne fut toujours la providence des amateurs de paysages littéraires. Or, Quinet est disciple de Chateaubriand : l'âpreté des plateaux castillans, la lumière andalouse sur les plaines, les villes et les montagnes, lui ont inspiré des pages colorées et vigoureuses. Il trouve même, parfois, pour caractériser ce qui l'a frappé, l'image neuve et brillante : voici Burgos et sa cathédrale, « diadème à aigrettes, sur le front de bruyères de la Vieille Castille »; l'Escurial « appendu à une chaîne de montagnes osseuses, couleur de cendre, qui s'affaissent des deux côtés, comme un monde calciné »; comme Gautier, comme Dumas, comme tous les voyageurs d'Espagne, il admire Grenade et son horizon incomparable : « Les premiers groupes des montagnes se rangent en cercle au pied des Alpuxarras, mosquées éternelles de neige aux dômes colorés de teintes de cuivre. D'obliques ravins dessinent des arabesques noires, bleues, orange sur leurs flancs de cristal... Où reverrez-vous ailleurs un fleuve d'orangers qui se répandent, à son embouchure, dans une mer de verdure? » Et c'est Cadix enfin, cité de rêve, éblouissement des yeux, « ville de nacre, de neige et d'ivoire, qui nage dans l'azur, sur le chemin des îles heureuses ».

Nous ne ferons pourtant pas injure à Quinet en préférant à ses descriptions celles de Gautier, dont il n'a ni la profusion, ni la précision pittoresque, ni la variété inépuisable de tons. Nous choisirons aussi *Tra los Montes* pour nous guider dans les monuments et les musées. Quinet ne sait pas conduire son lecteur par la pensée, sans hâte, à travers les palais,

les cathédrales ou les galeries de peinture; il ne crée pas en nous l'illusion d'être à ses côtés, d'aller à la découverte; ce n'est pas avec lui que nous goûterons le plaisir de flâner. Ses visites sont délibérément synthétiques; il va droit à ce qu'il juge essentiel; arrivé là, il disserte. On croirait que les œuvres d'art ne l'intéressent que dans la mesure où il peut y découvrir un sens symbolique, et greffer sur ses impressions quelques belles considérations esthétiques et morales. Tout cela n'est pas sans valeur; c'est même en général fort brillant — mais l'éloquence continue ennuie... Quinet a bien vu, par exemple, comme Gautier, le contraste saisissant entre l'extérieur sinistre, rébarbatif de l'Alhambra de Grenade et la grâce exquise des intérieurs et des cours; mais pourquoi vouloir retrouver là à tout prix l'âme du Coran tout entier? Et s'il est vrai que les arabesques font du palais entier un monologue de pierre, n'est-il pas vain de vouloir en interpréter le sens, de composer sur le chant de félicité qu'on croit y lire une délirante méditation?

Nous nous lassons moins vite des lentes pages où Gautier fait, comme il dit, son métier de « daguerréotype littéraire ». Quinet — précurseur de Taine, avec moins de puissance — semble annoncer les pages célèbres du *Voyage en Italie* qui amusaient tant Barrès, et où la description n'est plus qu'un prétexte, une formalité dont on se débarrasse hâtivement pour bâtir quelque somptueux édifice de critique aventureuse.

Mais gardons-nous d'être injustes : ce n'est là qu'une faible partie du livre de Quinet. Nous retrouvons ailleurs le voyageur que nous préférons, celui des premières courses de l'adolescence, dans les Alpes et le Jura; le pèlerin d'Italie; peut-être surtout celui de Grèce, qui, en 1829, s'était crânement jeté à travers la Morée bouleversée par la guerre : actif, vigoureux, infatigable, ne dédaignant pas de vivre intensément, et même au besoin dangereusement, — un touriste en un mot, non pas un pédant. Il faut lire, entre autres, dans ses *Lettres*, et dans les *Vacances*, le récit de sa chevauchée entre Grenade et Cordoue. Ni la rudesse des chemins, ni les mauvaises rencontres ne l'effraient. Il s'exalte au contraire à ce retour de jeunesse. *Soïs soldado!* lui a dit son guide; *vous êtes un soldat :* il n'en est pas médiocrement fier.

Et si ses histoires de brigands, ses scènes d'auberge n'ont pas la verve des récits de Dumas, elles ne manquent pas de pittoresque, et sont peut-être plus vécues.

Quinet est venu en Espagne pour voir des hommes, un peuple, de la vie. Il y insiste. — Il lui arrive même, au cours d'une digression trop longue, de couper, non sans ironie : « Laissez les morts dormir, la vie est trop impatiente. » Il invite son lecteur à dépouiller l'érudition d'emprunt, le « faux moyen âge ». La meilleure partie de son ouvrage, la plus originale à coup sûr, c'est cette enquête qu'il a menée sur l'Espagne vivante de son temps.

Le peuple espagnol lui a été sympathique, tout de suite. Nous avons affaire, ne l'oublions pas, à une âme enthousiaste. Dès Madrid, il est conquis. La ville, dépourvue de caractère, serait insupportable, sans les Madrilènes. « Je suis effrayé, écrit-il à sa mère, de la supériorité de ce peuple sur les Italiens. En un jour j'apprends ici et j'imagine des choses que les livres ne m'eussent jamais données. » — Jugement rapide, où entre un peu de convention? Sans doute; mais Quinet ne se borne pas à l'aspect superficiel des choses. D'abord il apprend l'espagnol; il noue des relations parmi les poètes et les hommes politiques, il a bientôt « plus d'amis et de gens sur lesquels il pourrait compter, qu'il n'en a jamais rencontré après dix ans en Allemagne. » — Plus loin, à Cordoue, il trouvera le plus complaisant des guides dans le maréchal-ferrant Celio, auquel il consacrera tout un chapitre de ses *Vacances*, Celio « artistement drapé dans son manteau, son chapeau à pompons un peu penché sur l'oreille, ses cheveux blancs d'argent encadrant la figure la plus honnête, la plus fine, la plus pensive, la plus discrète des Espagnes ». Et n'oublions pas la Cordouane Carmen à qui il fera honte d'abandonner la coiffure nationale pour un chapeau à la française!

Charmant, ce peuple, qui se révèle si spontanément dans ses gestes extérieurs; — original aussi, puisqu'il unit — le détail avait déjà frappé Gautier — la pauvreté du plébéien à la noblesse naturelle du grand seigneur; nullement bourgeois. Quinet l'en félicite, part à l'assaut du régime qui triomphe en France avec Guizot, qui établit le règne de la Banque et, par son égoïsme, prépare la guerre des classes.

Puisse l'Espagne rester une nation de « gentilshommes prolétaires » et garder cette égalité native qui fait que dans la foule « il n'y a pas une femme qui n'ait l'air plus royal que la reine même ». — Généreuse enfin, cette nation : elle n'a pas gardé aux Français, durs conquérants de naguère, la rancune tenace des peuples germaniques... Nous sommes en 1843 : Quinet songe à l'humiliation toute vive du traité de 1840, qui a reformé contre la France la coalition des vainqueurs de Waterloo; sa sympathie pour l'Espagne chevaleresque s'en accroît d'autant.

Toutes les scènes où la vie d'un peuple s'exprime, où l'on a le plus de chances de saisir une parcelle de son âme, Quinet les retrace avec bonheur. Il assiste à Grenade à la fête nationale de l'Andalousie : la religion y prend une figure ardente, bien plus belle que « nos petites dévotions routinières ». Et puis, « que sont tous les spectacles du monde à côté d'une fête véritablement nationale? » — Sait-on généralement que le livre de Quinet contient l'un des tableaux de tauromachie les plus puissants qui existent? Splendide vraiment, et digne de Goya, cette mort du taureau :

« Tout transpercé de l'épée dont la poignée seule ressort, il continue de marcher en avant. Il creuse la terre, il menace encore. On l'entoure, il fait tête de tous côtés; il finit par rencontrer un des chevaux morts : il s'arrête, il flaire le vaincu; il se couche sur le flanc, calme et ruminant, la tête droite, comme au milieu des fleurs, dans les prairies natales, au bord du Guadalquivir. Le matador l'épie par derrière; d'un coup de poignard, il l'achève, dans l'attitude des bas-reliefs du dieu Mithra. Un attelage pacifique de six mules, royalement enharnachées, entre dans le champ du carnage ; elles entraînent sur le sable, au bruit des fanfares, le corps du héros. »

Et les réflexions qui accompagnent ce récit sont bien curieuses. Quinet, que l'on représente volontiers comme un doux rêveur, n'a garde de blâmer ces jeux sanglants. Il s'y plaît, sans fausse honte. Il y voit non un amusement, mais une institution, qui « fortifie, endurcit et ne corrompt pas ». Supprimer les courses de taureaux, ce serait laisser la place au vaudeville, aux fadaises; ce serait « s'énerver, non

se civiliser ». Qui sait si les plus fortes qualités du peuple espagnol ne sont pas entretenues « par l'émulation des Toros, le sang-froid, la ténacité, l'héroïsme, le mépris de la mort? » — Barrès lisait-il ces pages au temps où il écrivait *Du sang, de la volupté et de la mort?* Il n'aurait pas eu de peine, ici ni ailleurs, à trouver chez Quinet un précurseur authentique de ses propres théories sur l'Énergie nationale.

Rien n'exalte autant Quinet, rien ne lui est décidément plus sympathique qu'une nation en mouvement. Or, l'Espagne lui paraît en pleine résurrection; la cause de ce renouveau, c'est un passé récent encore, dont il ne se lasse pas de chercher les traces sur le sol de Castille et d'Andalousie : l'atroce guerre de 1808, l'invasion napoléonienne. A tous les champs de bataille rencontrés, il donne un souvenir. Gautier cite avec désinvolture « Bailen, célèbre par la capitulation désastreuse qui porte ce nom ». Quinet consacre au fameux combat un long récit militaire, qui s'achève par une traduction des strophes inspirées au duc de Rivas par l'enthousiasme de la victoire. N'importe : victorieuse, l'Espagne n'en a pas moins subi la féconde domination de l'Empereur. Quinet retrouve et confirme sa grande idée — une des belles idées historiques du siècle, et qui lui appartient incontestablement : Napoléon créateur des nationalités modernes, éveilleur de peuples par le despotisme même contre lequel il les a finalement contraints à se soulever. C'est en lui résistant que l'Espagne a, comme l'Allemagne, pris conscience d'elle-même. Mais, en s'affirmant, elle a commencé à se libérer de ses propres maîtres : « En combattant pour son roi, elle a commencé de perdre la religion de la royauté. »

Libération incomplète, toujours retardée, toujours compromise. Quelle chance d'arriver en Espagne pour assister à l'un de ses soubresauts! Comme autrefois en Grèce, Quinet est à l'aise au milieu des menaces de la guerre civile. Depuis la frontière, il la sent rôder autour de lui. A Madrid, les Cortès viennent de proclamer la majorité d'Isabelle, la « Madone constitutionnelle ». Conservateurs et progressistes sont aux prises. On manifeste, on tire dans les rues. Quinet suit les débats parlementaires : il nous en donne un reportage extrêmement vivant. Le vote public le ravit;

décidément, l'esprit chevaleresque domine en Espagne, même aux Cortès, où il s'incarne dans l'ancien président du Conseil, Lopez « ministre de Romancero ». Il cite des fragments étendus de discours, confronte les différents tempéraments d'orateurs. Voici enfin une grande séance : la chute d'Olozaga, premier ministre; la jeune reine renversant, par un simple message où elle l'accuse d'insolence à son égard, un homme hier encore tout puissant; l'assemblée en proie aux passions; la foule qui crie : *Dehors le gueux! Fuera el bribon!* — Toutes ces fureurs, toutes ces haines transportent Quinet bien loin des tristes séances de la Chambre française. Ici du moins, l'on n'a pas perdu « l'accent de l'âme ». Tant qu'elle gardera cette fougue dans la parole, l'Espagne sera digne de la liberté.

Que font cependant les écrivains pour aider ce peuple à s'affirmer? Fort originales sont les longues pages — un quart du livre — où Quinet étudie la littérature espagnole contemporaine. Il ne se contente pas de commenter; il cite, il traduit les pages les plus caractéristiques des œuvres les plus récentes. Il donne l'impression d'avoir pénétré l'esprit des écrivains espagnols du temps avec plus d'attention et de sympathie qu'aucun autre Français. Le théâtre lui paraît bien vide; peu de passions nouvelles; des abstractions, comme au temps de Calderon, mais aujourd'hui vidées de leur substance. Quinet accorde tout aux écrivains espagnols, « excepté de manquer de passion »; il regrette qu'un homme aussi remarquable que le professeur conférencier Galiano se fasse le disciple de ses bêtes noires, les doctrinaires français. En revanche, il aimera José de Larra, le pamphlétaire; Espronceda, le poète lyrique; Zorrilla surtout, qui s'est dégagé des mélancolies du nord pour tenter de créer une œuvre vraiment nationale; Zorrilla en qui semble renaître, malgré quelques timidités encore, l'âme du XVI^e^ siècle, grand siècle pour Quinet comme pour Stendhal, parce qu'il fut celui de l'énergie et de la ferveur.

A cette flamme héritée du passé, il faudrait proposer des aliments nouveaux. Dans cette renaissance de la littérature espagnole, Quinet ne voit encore qu'une promesse : il ne serait plus lui-même s'il devait s'en contenter. A mesure que le livre avance, on voit se dégager une tendance essentielle

à son esprit, le désir de prendre part à la direction spirituelle et morale des peuples de l'Europe. Résurrection littéraire et libération politique, c'est tout un pour lui. Il les convie donc à s'unir, « ces âmes poétiques et vivantes de ce temps, quel que soit aujourd'hui leur nom, glorieux ou obscur, mortel ou immortel, Espronceda, Larra en Espagne, Almeida Garrett en Portugal, Manzoni, Berchet, Nicolini, Leopardi en Italie, Uhland, Boerne, Heine, Herwegh en Allemagne, Kollar en Bohême, Mickiewicz en Pologne. Ces frères qui ne se connaissent pas se toucheront un jour, et puissé-je aider à les rapprocher! » Phrase capitale, qui exprime à merveille le rôle que voulut jouer Quinet, et qu'il joua partiellement, au cours des années qui précédèrent 1848. Ce messianisme apparaît surtout dans les derniers chapitres du livre, où, abandonnant le ton du récit, Quinet adresse directement aux Espagnols ses exhortations et ses conseils. Il leur réserve une grande part dans l'élaboration de cet Esprit Nouveau, qu'il s'est attaché à définir dans tous ses ouvrages de cette époque, et qui devait réaliser pleinement dans tous les domaines les aspirations à la fois démocratiques et nationales du siècle. Le peuple qui avait paru un moment désigné pour prendre la tête du mouvement, l'Allemagne, n'est plus qu'une « reine des illusions..., riche en maximes, abondante en servitudes, pauvre en sympathies, la dernière en dévouements réels ». La France — hélas! — s'enlise dans un matérialisme sans grandeur. Quinet accorderait plutôt maintenant sa confiance à cette Espagne, si jeune, où l'on pense qu'il vaut encore la peine de mourir pour quelque chose, à ce peuple pauvre, à côté de tant d'autres comblés de dons, mais « qui lutte seul, par le cœur, contre la destinée ». Il étend son espérance à l'ensemble des peuples du midi, des peuples latins, jusqu'à l'Amérique du sud : « Imaginez ce que pourrait devenir la pensée du XIX^e^ siècle, illuminée par les éclairs de ces langues qui scintillent de la Castille au Chili! » Et voilà une idée au moins à laquelle on reprochera difficilement d'être inactuelle.

Un tel avenir exige du peuple espagnol un rude effort. Les défaillances, les retours en arrière ne sont pas impossibles; les forces du passé restent puissantes : esprit doctrinaire, esprit monarchiste, esprit religieux surtout. On ne s'éton-

nera pas que le livre soit dur pour l'Église catholique : mais il faut savoir que, chez Quinet, c'est là une position d'attente. Le jour où l'Esprit Nouveau aura triomphé, il remettra tout à sa place, et n'exclura nullement le sentiment religieux. En attendant, que le peuple espagnol ne commette pas d'imprudences; le pire, ce serait « une révolution sans idées révolutionnaires, une multitude de couvents renversés, incendiés; mais au milieu de ces ruines, l'ancienne intolérance reste debout; on s'est contenté de châtier des pierres ». Une telle phrase donne la mesure de la compréhension profonde de Quinet à l'égard des peuples qu'il visitait. Non, cet avenir-là doit être repoussé d'avance; l'Espagne mérite mieux; et, devant la mosquée de Cordoue, devant ces monuments des provinces méridionales, où deux religions, la chrétienne et la musulmane, après s'être affrontées, combattues, s'harmonisent enfin, Quinet, se laissant aller au rêve de réconciliation, de synthèse religieuse, qui s'exprimera bientôt dans ce grand ouvrage : *le Christianisme et la Révolution française*, n'hésite pas à annoncer « un nouveau jour, la ruine des vieux empires, la réconciliation du Christ, de Jehovah et d'Allah, la paix humaine ».

Un beau livre, en somme; littérairement, l'un des meilleurs de Quinet; un des plus importants aussi, à sa date, dans l'évolution d'une pensée où les idées de nation, de civilisation, de religion ont toujours tenu la place dominante. Faisons la part du romantisme voyageur; peu de temps avant *Mes vacances en Espagne*, avait paru *le Rhin :* et l'on sait que Hugo, après tant de descriptions admirables, s'y était laissé entraîner, lui aussi, vers des méditations politiques dont la clarté et la logique ne sont pas toujours les qualités maîtresses. Quinet a trop vu sans doute l'avenir, et parfois le présent de l'Espagne, à travers ses conceptions personnelles et ses préoccupations du moment. Il reste à son honneur de ne pas s'être borné à l'aspect extérieur des choses, si brillant qu'il pût être; d'avoir eu le goût bien moderne de chercher un peuple non pas seulement dans son passé, mais dans les modes d'action de sa vie présente; de l'avoir abordé enfin avec une réelle chaleur d'âme; d'avoir souhaité pour lui un grand destin.

JEAN BOUDOUT.

LE COSMOPOLITISME DE BAUDELAIRE ET L'ESPAGNE

Au premier abord le sujet paraît assez mince; certes, l'Espagne n'était pas un des pays de prédilection de Baudelaire, et ce qu'il a écrit là-dessus ne remplirait guère une dizaine de pages. Ce n'est, il me semble, qu'en envisageant les commentaires de Baudelaire comme manifestation de son *cosmopolitisme* que l'on arrivera à en saisir toute la portée, toute la signification.

Qu'était-ce, au juste, que le cosmopolitisme de Baudelaire? Le mot lui est cher, et revient souvent sous sa plume, en prenant une nuance particulière. Évidemment on ne s'attendra pas à trouver chez Baudelaire un cosmopolitisme à la Rousseau, généreux, humanitaire, « embrassant tout le genre humain dans [sa] bienveillance [1] ». Ce ne sera pas non plus le cosmopolitisme voyageur des romantiques à la recherche de l'exotisme; Baudelaire, si peu voyageur sauf par l'imagination, ne s'y rattache guère. Dans quel sens emploie-t-il donc le mot? Dès le *Salon de* 1846 il oppose à Horace Vernet, Français (« Français veut dire vaudevilliste », ajoute Baudelaire), « l'esprit cosmopolite qui préfère le beau à la gloire [2] ». Dans *De l'Essence du rire* il reproche à la France de ne pas avoir « le goût très cosmopolite [3] », et dans *Quelques Caricaturistes français* il attaque Charlet en constatant qu'il n'appartient pas à la classe « des génies

1. Pour l'histoire du mot *cosmopolite*, voir P. Hazard, « Cosmopolite », *Mélanges Baldensperger*, 1930, t. I, p. 354-364.
2. *Curiosités esthétiques*, éd. J. Crépet, Conard, 1923, p. 163.
3. *Ibid.*, p. 388.

cosmopolites [1] ». On pourrait croire, d'après ces citations, que le cosmopolitisme de Baudelaire est une négation du patriotisme de la part de celui qui, quand on lui demande « Ta patrie? », répond « J'ignore sous quelle latitude elle est située [2]. » En effet, Baudelaire laisse rarement passer une occasion de dénigrer son pays natal, cette France qui n'est ni artiste ni poète, chez qui le Beau amène l'indigestion, ce pays de raisonnement où Baudelaire s'ennuie, « surtout parce que tout le monde y ressemble à Voltaire [3] ». Le cosmopolitisme de Baudelaire, ne serait-ce que l'ennui de la patrie? Ou serait-ce, tout au plus, une vague fuite « au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* », la fantaisie d'un sédentaire qui se drogue de projets, chez qui « cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité » ne sont pas assez puissantes pour qu'il se déplace [4]?

Le cosmopolitisme de Baudelaire n'est pas seulement cela. Il en esquisse la conception, sans se servir du mot, dans la préface du *Salon de* 1846 : « un musée étranger est une communion internationale, où deux peuples, s'observant et s'étudiant plus à l'aise, se pénètrent mutuellement et fraternisent sans discussion [5]. » Mais c'est dans le premier chapitre de l'*Exposition universelle de* 1855 [6] qu'il précise son idée et que nous nous rendons compte du degré où ce cosmopolitisme dépasse une simple négation de patriotisme, une vague nostalgie de l'inconnu. Prenant comme point de départ l'intérêt qu'il y a à comparer les nations et leurs produits respectifs, il demande ce que dirait un Winckelmann moderne « en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement ». La phrase qui suit définit le cosmopolitisme de Baudelaire : « Cependant, c'est un échantillon de la beauté universelle; mais il faut, pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opère en lui-même une transformation qui tient du

1. *Ibid.*, p. 402.
2. *Petits poèmes en prose*, I, « l'Étranger ».
3. *Journaux intimes*, éd. A. Van Bever, Crès, 1919, p. 65.
4. *Petits poèmes en prose*, XVIII, « l'Invitation au voyage », XXIV, « Les Projets », XLVIII, « Any Where out of the World. »
5. *Curiosités esthétiques*, p. 84.
6. *Ibid.*, p. 219-231.

mystère, et que par un phénomène de la volonté agissant sur l'imagination, il apprenne de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite. Peu d'hommes ont, — au complet, — cette grâce divine du cosmopolitisme; mais tous peuvent l'acquérir à des degrés divers. » C'est donc un cosmopolitisme esthétique, presque mystique, qui n'exige pas de déplacements corporels, et Baudelaire a la droit de dire : « Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement[1]? »

Les pages suivantes de l'*Exposition de* 1855 montrent toute l'étendue de ce cosmopolitisme baudelairien, et comment il se rattache à l'idée du beau « multiforme et versicolore, qui se meut dans les spirales de la vie », ce beau qui contient toujours un peu de bizarrerie; comment aussi il se rattache à la théorie de l'étonnement, à l'idée des correspondances et enfin à « l'impeccable naïveté » de Baudelaire. Voilà la doctrine du cosmopolitisme; plus tard Baudelaire en trouvera l'incarnation chez Guys, « l'*homme du monde*, le citoyen spirituel de l'univers[2] ». Conception toute baudelairienne, que ce cosmopolitisme esthétique et spirituel, d'un esprit qui ne cherche qu'à savourer les manifestations les plus diverses du beau, à saisir des harmonies nouvelles, des correspondances jusqu'alors inconnues.

Si nous passons de la théorie à la pratique, que trouvons-nous? Un cosmopolitisme presque exclusivement européen, d'abord; malgré l'exemple du produit chinois qu'il propose, Baudelaire se contente du Beau qui est plus proche. En outre, son goût semble s'orienter volontiers du côté du Nord. Cette préférence se dessine dès le *Salon de* 1846, où il oppose le Nord rêveur, féerique, coloriste, pittoresque, en un mot romantique, au Midi brutal, positif, clair, naturaliste[3]. Dans *Quelques Caricaturistes étrangers* aussi il parle du matérialisme du Midi[4]. Du reste, les paysages de rêve de Baudelaire sont presque tous teints du coloris du Nord; tel ce « pays singulier, noyé dans les brumes de notre Nord »,

1. *Petis poèmes en prose*, XXIV, « Les Projets ».
2. *L'Art romantique*, éd. J. Crépet, Conard, 1925, p. 59.
3. *Curiosités esthétiques*, p. 91.
4. *Ibid.*, p. 441.

de l'*Invitation au voyage*. Étant donné ce goût inné pour le Nord, comment le cosmopolitisme de Baudelaire agira-t-il en face du Midi? L'Espagne servira d'exemple.

Il y a évidemment chez le jeune Baudelaire quelques traces d'un espagnolisme de seconde main, héritage romantique. Son Samuel Cramer, de *La Fanfarlo*, « signa autrefois du nom de Manuela de Monteverde quelques folies romantiques ». Le Don Juan de Baudelaire a passé par Delacroix et Byron; c'est le Don Juan de l'Europe, ce n'est plus un Espagnol authentique. Mais Baudelaire ne tardera pas à regarder par lui-même. Dans *Fusées*, le caractère général de l'Espagne est indiqué : « L'Espagne met dans la religion la férocité naturelle de l'amour [1]. » Cette conception de la cruauté comme trait essentiel du caractère espagnol reparaît dans *De l'Essence du rire :* « Les Espagnols sont très bien doués en fait de comique. Ils arrivent vite au cruel, et leurs fantaisies les plus grotesques contiennent souvent quelque chose de sombre [2]. » Des indications seulement, que Baudelaire aurait sans doute développées, si jamais il avait mené à bien la « comparaison des nations et de leurs produits respectifs » qu'il semble annoncer en 1855.

Quant à la littérature espagnole, on a l'impression que Baudelaire ne la connaît guère; une allusion à Cervantes, une autre à Dulcinée de Toboso, voilà tout. Mais pour la peinture espagnole, c'est tout autre chose. Ici son goût se dessine de bonne heure. Prarond raconte : « Dès ce temps-là (1842-1845), Baudelaire se préoccupait autant de peinture que de poésie. Je l'ai suivi quelquefois au Louvre, devant lequel il passait rarement sans entrer. Il s'arrêtait alors, de préférence, dans la salle des Espagnols. Il avait des toquades, était très attiré par un Téotocopuli, entrait pour deux ou trois tableaux, s'en allait [3]. » Des allusions à Velasquez, à Zurbaran, à Goya, s'échelonnent à travers son œuvre, et il projetait « une étude générale sur la peinture espagnole [4] », qui ne semble pas avoir été écrite.

1. *Journaux intimes*, p. 28.
2. *Curiosités esthétiques*, p. 388.
3. E. et J. Crépet, *Charles Baudelaire*, Messein, 1906, p. 70-71.
4. Voir les lettres du 29 avril et du 15 novembre 1859 à Poulet-Malassis, et du 14 mai 1859 à Nadar. *Correspondance*, éd. Y.-G. Le Dantec, *Nouvelle Revue Française*, 1933, t. I, p. 252, 260, 279.

Mais il y a un peintre espagnol auquel Baudelaire a consacré une étude assez développée; Goya, un de ses *Phares :*

> Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
> De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
> De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
> Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas.

Goya a été un des premiers enthousiasmes de Baudelaire. Un de ses camarades de jeunesse, Charles Toubin, qui l'a connu vers 1846, raconte qu'il « louait Chardin et Ingres en même temps que Delacroix et Goya, une de ses idoles qu'il connaissait cependant peu, n'ayant pas fait le voyage de Madrid [1] ». Il y a des allusions à Goya dans le *Salon de* 1846 et dans *Quelques Caricaturistes français*. En 1859 Baudelaire écrit de Honfleur à Nadar, le priant instamment d'aller chez un marchand de tableaux « faire une double épreuve photographique d'après la *Duchesse d'Albe* de Goya (archi-Goya, archi-authentique). Les doubles (grandeur naturelle) sont en Espagne où Gautier les a vus [2]. » Aucun enthousiasme n'a été plus persistant. Dans le récit émouvant de sa visite à Baudelaire pendant la dernière maladie de celui-ci, Jules Troubat dit : « Il m'a montré tout ce qu'il aimait... les poésies de Sainte-Beuve, les œuvres d'Edgar Poe en anglais, un petit livre sur Goya [3]. »

C'est dans les pages consacrées à Goya dans *Quelques Caricaturistes étrangers* [4] que Baudelaire approfondit son admiration. Ici nous voyons son cosmopolitisme en plein travail, ardent à la poursuite d'une beauté étrangère, cherchant à la pénétrer, à en sentir toutes les nuances. Il commence par une phrase qui dit déjà beaucoup : « En Espagne un homme singulier a ouvert dans le comique de nouveaux horizons. » Après avoir renvoyé ses lecteurs à l'article de Gautier sur Goya [5], qui, dit-il, contient tout ce qu'il faut

1. Ch. Dornier, « Un Témoin de la Bohème littéraire », *Revue de France*, 1er mars 1925, p. 79.

2. *Correspondance*, t. I, p. 260. On a cru que la *Maja vestida* et la *Maja desnuda* du Prado représentaient la duchesse d'Albe.

3. E. et J. Crépet, *op. cit.*, p. 204.

4. *Curiosités esthétiques*, p. 438-441.

5. « Francisco Goya y Lucientes », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*

sur les procédés de l'artiste, il se met à analyser le comique de Goya : « l'aspect général sous lequel il voit les choses est surtout fantastique, ou plutôt le regard qu'il jette sur les choses est un traducteur naturellement fantastique. » (Nuance très baudelairienne, qui insiste sur la qualité *naïve* du fantastique de Goya.) Avec cela, l'exécution admirable. L'amateur sera touché « à cause de la manière originale, de la plénitude et de la certitude des moyens de l'artiste, et aussi de cette atmosphère fantastique qui baigne tous ses sujets. » (La formule rappelle le beau conseil au critique du *Salon de* 1846 : « un point de vue plus large sera l'individualisme bien entendu; commander à l'artiste la naïveté et l'expression sincère de son tempérament, aidée par tous les moyens que lui fournit son métier[1]. ») Ayant signalé chez Goya le caractère de rêve, marque du « comique éternel », Baudelaire insiste sur l'esprit moderne, « l'amour de l'insaisissable, le sentiment des contrastes violents ». Comme illustration, il résume en quelques phrases l'aspect général de l'œuvre de Goya, et ajoute une description détaillée de plusieurs planches, dont il rend admirablement l'atmosphère d'hallucination et de cauchemar. Il conclut : « le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable... la ligne de suture, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir; c'est une frontière vague que l'analyste le plus subtil ne saurait pas tracer, tant l'art est à la fois transcendant et naturel. » De belles pages, où Baudelaire, étudiant un génie étranger, arrive et à pénétrer dans le tréfonds de l'œuvre, à en analyser le caractère essentiel, et à le rattacher à une conception universelle de l'art; des pages de critique cosmopolite au plein sens baudelairien du mot.

Rien ne fait mieux ressortir la qualité particulière du cosmopolitisme de Baudelaire que la comparaison de ses pages sur Goya avec l'article de Gautier auquel il fait allusion. Sans doute[2], Gautier est cosmopolite à sa façon, et l'article sur Goya le démontre bien. Gautier s'intéresse

septembre 1842. (Une première version avait paru dans *La Presse*, 5 juillet 1838). Cet article devient la dernière partie du chapitre VIII du *Voyage en Espagne* (1845).

1. *Curiosités esthétiques*, p. 88.
2. *Voyage en Espagne*, éd. Charpentier, p. 115-124.

vivement à Goya, et il écrit des pages pleines de verve, de pittoresque, entassant les descriptions, accumulant les comparaisons. C'est surtout la couleur locale qui l'attire : « jamais originalité ne fut plus tranchée, jamais artiste espagnol ne fut plus local... ses caricatures seront bientôt des monuments historiques. » Gautier considère Goya avec son regard de voyageur primesautier, éveillé, curieux, qui cherche surtout ce qui est différent de chez lui. Exotisme plutôt que cosmopolitisme, dirait-on; l'exotisme qui insiste sur les frontières, tout en les dépassant, tandis que le cosmopolitisme les ignore. Baudelaire n'a point l'air dépaysé; son esprit, ouvert à toutes les beautés, est attiré par l'œuvre d'un grand artiste, il y court, il y pénètre, il s'y installe, il y est chez lui.

L'attitude de Baudelaire envers l'Espagne fournit ainsi, il me semble, un raccourci admirable de son cosmopolitisme; ce manque de curiosité extérieure, ces quelques commentaires généraux, ce goût de la peinture espagnole aboutissant à l'étude approfondie d'un grand artiste dont il dégage l'originalité tout en découvrant chez lui un échantillon de la beauté universelle. D'autres pays pourraient offrir des exemples plus abondants, plus développés du fonctionnement chez Baudelaire de « cette grâce divine du cosmopolitisme » : il n'y en a guère de plus caractéristique.

Margaret GILMAN.

LE PRESTIGE D'ANATOLE FRANCE EN ESPAGNE

Dans une étude récente, nous avons signalé l'influence de l'Espagne, et singulièrement de Cervantes, sur A. France [1]. Le *Don Quichotte* était un de ses livres préférés : « Je l'ai lu enfant, dans un résumé; plus tard dans la traduction de Viardot, que me disait très fidèle mon ami le grand poète des *Trophées*. Je le lis chaque année, surtout quand je suis triste, ce livre que d'aucuns appellent gai : le *Quichotte* est mon livre de chevet. Il me sert de refuge, de « buen retiro », quand la vie m'a blessé [2]. » Nous avons pu relever dans l'œuvre francienne de nombreux témoignages d'admiration pour Cervantes et des emprunts certains au *Don Quichotte*. En revanche, force nous a été de constater que le reste de la littérature espagnole avait été confondu par France dans une même ignorance. A peine, de ci de là, quelques allusions rapides. Rien de comparable à son goût éclairé pour les lettres anglaises ou italiennes par exemple.

Nous voudrions aujourd'hui examiner le problème inverse et rechercher si l'œuvre d'Anatole France, qui, au début du siècle, jouit chez nous et hors de nos frontières, d'un prestige éclatant, fut connue, aimée et imitée de l'Espagne contemporaine.

*
* *

Si les « intellectuels » s'intéressèrent à Anatole France dès ses premiers grands succès littéraires, et apprécièrent très tôt l'ironie, l'indulgence philosophique et la perfection

1. *Cervantès et Anatole France*, discours d'usage prononcé à la rentrée solennelle de l'Université de Poitiers, novembre 1934.

2. Dans Ventura García Calderón, *Une enquête littéraire : Don Quichotte à Paris et dans les tranchées.*

de son œuvre, le grand public, lui, ne découvrit le maître français qu'assez tard. C'est en 1904, en effet, que l'écrivain consciencieux, L. Ruíz Contreras, commença à traduire les livres de France, d'accord avec la maison Calmann-Lévy [1]. Avant 1906 avaient paru à Madrid le *Lys rouge*, le *Puits de Sainte-Claire* et les trois premiers volumes de l'*Histoire contemporaine*. En 1906 est publié le *Livre de mon ami*. Par la suite, vingt autres volumes sont traduits par Ruíz Contreras. A Barcelone, Ciges Aparicio donne, en espagnol, non en catalan, le *Jardin d'Épicure* (1904); Carles Soldevila, en catalan, le *Crime de Sylvestre Bonnard*, et un anonyme, M. M., un recueil de *Contes i narracions* [2]. De Valence, est lancée une *Cortesana de Alejandría* [3]. Le pénétrant critique et subtil poète qu'est Enrique Diez Canedo pouvait donc écrire dans le journal *El Sol:* « Anatole France figure au nombre de nos auteurs favoris, et il n'est pas aventureux de penser que les traductions de ses œuvres seront réimprimées plusieurs fois [4]. »

Cette curiosité tardive pour France semble être, à son origine, d'ordre politique, plus que littéraire. On admire en Espagne « cet homme élevé au milieu des livres..., qui sut sortir de sa tour d'ivoire... et se lancer, plein de passion civique, sur la place publique de la ville tumultueuse et agitée, quand l'affaire Dreyfus divisa la France [5]. » On prête attention aux discours prononcés par France à la fête inaugurale de l'Émancipation (1889), en l'honneur de Diderot, sur la tombe de Zola (1902) et devant la statue de Renan (1903) [6]. Ainsi le désir de connaître l'écrivain naît de la curiosité inspirée par le défenseur de Dreyfus. Deux faits significatifs : en 1906, la Société « de ediciones literarias y artísticas »

1. Lettre de la maison Calmann-Lévy du 6 mars 1935.

2. Nous devons ces renseignements à notre ami M. Ramon Arramon i Serra, de Barcelone, que nous remercions vivement de son obligeance. M. Serra nous a signalé que dans *Revista de Catalunya*, 1925, pages 164-167, Carles Rahola explique que France n'a guère été traduit en catalan, parce que Ruiz Contreras avait le monopole de la traduction pour l'Espagne.

3. Cette traduction nous a été signalée par M. Jacques Lion, l'un des « franciens » les plus intelligents et les plus érudits de notre temps, qui nous a très aimablement ouvert sa magnifique collection.

4. Cité par Ruíz Contreras, dans une lettre à Diez Canedo au début de la traduction de *Yocasta*, Madrid, Soc. G^al esp^a de libreria (s. d.).

5. Gómez de Baquero, *Pirandello y C^ia*, Madrid, s. d., p. 98.

6. *Idem, ibid.*, p. 91-92.

annonce simultanément les traductions du *Livre de mon ami* et de l'*Histoire contemporaine* (« Bergeret en París » était sous presse). En 1907, E. Gómez Carrillo, dans *Como se pasa la vida*, étudie « L'œuvre politique d'Anatole France », alors que dans le même recueil il parle très rapidement de l'écrivain, à propos de Verlaine, et ne fait que le citer à l'occasion de la « mort du roman ». Trois ans plus tard, seulement, dans *Pequeñas cuestiones palpitantes*, il lui consacrera plusieurs brèves études : « Chez Anatole France », « La Douce Thaïs », et « Le Prince de la Critique »[1].

C'est qu'au début du siècle, l'Espagne traverse une crise politique, — cruelle et féconde — née de la guerre avec les États-Unis. Entretenue dans l'illusion qu'elle était une grande puissance militaire, que ses gloires les plus authentiques avaient été conquises sur les champs de bataille ou sur les océans, l'Espagne fut en proie à une douleur et à une déception immenses, lorsque sa flotte eut été anéantie par les canons américains. Après s'être livrée à un examen de conscience pathétique, elle se demanda si elle ne devait pas changer son orientation, ainsi que le lui avaient conseillé depuis longtemps déjà la Institución libre, et F. Giner de los Ríos, et, plus récemment, Joaquín Costa, Ganivet et Unamuno. Autour de ces prophètes et de ces apôtres d'une Espagne nouvelle, se groupent de jeunes intelligences, curieuses et inquiètes, qui veulent revenir aux valeurs spirituelles — universelles — et proscrire tout nationalisme étroit : moment d'une magnifique renaissance spirituelle qui se continue aujourd'hui encore dans tous les domaines. C'est l'avènement et bientôt le triomphe de ce que l'on a appelé « la génération de 98[2] ».

Cette angoisse des intellectuels se propage dans la masse qui aurait pu dire, comme un personnage d'Anatole France : « Je sens un grand besoin de révolte[3]. » Désordonné dans ses débuts, ce mécontentement se précise de jour en jour,

1. *Como se pasa la vida.* Paris, Garnier, s. d. [1907]. — *Pequeñas cuestiones palpitantes*, Madrid, Pueyo, s. d. [1910].

2. Appellation généralement admise, mais que discute le grand romancier Pio Baroja. V. par exemple *Revista de Occidente*, abril 1924, p. 45 sq., et *Vitrina pintoresca*, p. 250. Voir la récente étude de Jeschke, *Die Generation von* 1898 *in Spanien*, Halle-Saale, Max Niemeyer, 1934.

3. *Opinions de Jérôme Coignard*, p. 135.

et s'organise jusqu'au moment où, en 1931, la République se substitue à la Monarchie. On comprend dès lors que dans son désarroi, à l'heure où elle cherchait le sens de sa mission, doutant d'elle-même, l'Espagne ait été favorablement disposée à accueillir l'œuvre de France. Sans doute, vers 1904, Anatole France n'était-il encore qu'un professeur d'irrévérence, un démolisseur de ce qui était traditionnellement respecté, non le constructeur d'une société nouvelle. Mais il suffisait aux Espagnols, déçus et mécontents, de découvrir un adversaire, même souriant, de tous les conformismes, religieux, politiques et sociaux, de tous les organismes désuets et pompeux, armée, magistrature, église, académies. Point n'était encore besoin des *Pingouins* ou de la *Pierre blanche*. Les *Opinions de Jérôme Coignard* pouvaient combler les vœux des vaincus de 98.

* * *

La critique espagnole va confirmer le cordial accueil fait à Anatole France au début du siècle. Interrogeons l'un de ses représentants les plus avertis, « Andrenio », de son vrai nom Gómez de Baquero. Par son goût très sûr, un peu académique cependant, sa vaste culture classique et moderne, « Andrenio » était favorablement préparé à comprendre et à goûter France. Aussi sa critique dans *Pirandello y C*ia [1] est-elle en général très favorable à l'auteur de *Thaïs* : « Apologie d'Anatole France », tel est le titre significatif du premier article. Le jugement d' « Andrenio » est fondé sur la lecture de France, bien entendu, mais aussi sur les observations de Charles Maurras, de Fernand Gregh, de Lanson, d'Henri Bidou, de Ségur, etc., etc... Une telle documentation est, à tout le moins, signe évident de la curiosité du critique espagnol.

« Andrenio » célèbre avant toutes choses le classicisme de France dont, selon le mot de Gregh, « on fera traduire aux écoliers des morceaux lorsque le français sera devenu une langue morte ». Anatole France est un « Grec de France », un « Grec de la décadence »; mais il diffère de Lucien par

1. Madrid, *Editorial Mundo latino*, p. 64-118.

son « émotion ». « Chez Anatole France, l'Ironie va toujours de pair avec la Pitié. Ce sont là ses deux génies. La charité est le don chrétien de France. Le rhéteur grec ressemble davantage à Voltaire. » « Andrenio » examine ensuite tour à tour « la langue », la « fantaisie », « la pensée », et « l'action » de France. Il a l'occasion de réfuter les critiques formulées contre le prétendu manque de vie des romans, et la philosophie dilettante. Il n'a garde de négliger le rôle politique de France, de « ce grand citoyen » qui rejeta « une commode neutralité» et eut le courage« d'exposer sa gloire aux injures». Il revient, dans d'autres articles, sur ce point qui lui semble capital, puisque, estime-t-il, dès *Denys de Syracuse* et les *Légions de Varus*, l'écrivain affirmait sa passion de la liberté. Si l'on ajoute enfin que Gómez de Baquero a exprimé, à diverses reprises, sa prédilection pour les « Souvenirs d'enfance » d'Anatole France, on aura établi le bilan de son « Apologie», ni très neuve, ni très originale, mais animée d'un enthousiasme vrai pour l'auteur de l'*Histoire contemporaine*.

Le philosophe José Ortega y Gasset s'est occupé, une fois au moins, à notre connaissance, d'Anatole France. Tandis qu'Andrenio représentait la critique et la génération de 1890 — il portait volontiers le monocle et la jaquette bordée — Ortega, lui, exprime le jugement de l'Espagne du xx[e] siècle. Dans l'examen qu'il fait du *Petit Pierre*, on constate une réserve un peu hautaine à l'égard du « prince de la facilité ». Par là, Ortega représente l' « intellectualité » espagnole en dissidence avec Anatole France (bien que pour les soixante-dix ans du Maître, un groupe d'écrivains de Madrid lui ait envoyé un message d'admiration) [2]. Ce qui frappe surtout le philosophe espagnol, dans le *Petit Pierre*, c'est la perfection de la forme. Non pour l'admirer — comme on pourrait croire — mais pour constater que cette perfection est trop continue dans l'œuvre francienne, et lui confère une élégante monotonie. Elle se découvre déjà dans le premier chef-d'œuvre du maître français, le *Crime*, constate Ortega, qui ajoute : « Une telle hâte pour atteindre

1. *Leyendo « Le Petit Pierre », de Anatole France, Espectador*, t. III, p. 9-24, Madrid, Espasa-Calpe, 1921. Article reproduit dans *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, p. 303-308.

2. Gómez de Baquero, *Pirandello y C[ia]*, *ouv. cit.*, p. 87.

la perfection est pernicieuse, et le cas d'Anatole France ne fait que confirmer la règle. Après *Sylvestre Bonnard*, il ne lui restait d'autre ressource que de se répéter. Et d'année en année, de livre en livre, France s'est réédité lui-même... Comparant *Petit Pierre* le cadet, à *Sylvestre*, l'aîné, nous sommes surpris par l'éternelle verdeur d'un si grand esprit qui, à un âge très avancé, module une chanson identique à celle de son temps le meilleur. Mais nous observons bien vite que la jeunesse de l'œuvre de vieillesse vit aux dépens de la vieillesse prématurée, qui s'était infiltrée dans l'œuvre initiale... Il ne s'agit pas d'une jeunesse survivante, géniale, victorieuse de la vieillesse, mais plutôt de ce qui n'arrive pas à être vieux — parce que jamais jeune[1]. » Ortega déplore cette vieillesse statique. Il eût préféré un France plus dramatique, « jeune et imparfait d'abord, qui se serait orienté, en vacillant, dans le vaste horizon de la vie; qui se serait nourri d'inquiétude, et qui aurait monté, descendu, dévié sa marche et l'eût redressée[2]. » Les crânes des petits Africains « s'oblitèrent et se ferment très tôt : cela veut dire qu'ils arrivent, avant ceux des Européens, à la plénitude de leur développement, mais demeurent de moins grand volume. Ils renoncent à la capacité, au profit d'une rapide perfection [3]. » S'excusant de cette comparaison dont l'irrévérence ne lui échappe pas, Ortega souligne le fait que France, depuis ses trente-cinq ans, n'a pas introduit dans son œuvre « la moindre variation, rectification, ni développement » et n'a pas trouvé de prétextes pour modifier la marche de son « horlogerie spirituelle ». « Son œuvre, qui n'a pas de crépuscule, n'a pas joui en revanche d'une aube envahissante, combattant avec la nuit, et, qui encore balbutiante, proclamât la venue de Midi [4]. » Si certaines formes de l'art grec offrent semblable perfection, il ne faut pas oublier qu' « une humble gargouille romane mord plus profondément notre être de ses mâchoires fabuleuses [5] ».

En définitive, et pour le plus grand regret d'Ortega, ni

1. *Obras completas*, p, 304.
2. *Idem, ibid.*
3. *Idem*, p. 305.
4. *Obras completas*, p. 305.
5. *Idem, ibid.*

la fuite de la vie, ni la menace de la mort, ne se manifestent assez pathétiquement dans l'œuvre francienne.

Tout entier à cette idée, le philosophe espagnol rappelle une anecdote du P. Nieremberg, jésuite et théologien du XVI^e siècle. Une femme d'Éphèse, devenue veuve, après avoir donné libre cours à sa douleur, se renferma dans les sépulcre même de son mari, et refusa deux jours durant de prendre toute nourriture. Un soldat, qui montait la garde auprès d'un gibet où pendait un cadavre, parvint à la convaincre de manger, et, quelque temps après, « la persuada de choses bien pires ». Pendant que le soldat s'attardait auprès de la veuve, autrefois inconsolable, les parents du pendu emportèrent la dépouille du criminel. Quand le soldat s'en aperçut, il fut en proie à un grand désespoir, pensant au châtiment qui lui était réservé. Mais « la veuve eut tôt fait de le consoler : prenant le corps de son défunt mari pour lequel elle s'était livrée à de tels transports, elle le pendit au gibet, aux lieu et place du condamné. » Et le P. Nieremberg ajoute : « Voilà l'inconstance et la faible permanence du cœur humain, plus changeant et variable que tout ce qui semble possible [1]... » De cette histoire, Ortega tire prétexte pour railler le « jésuite abstrait, rhétoriqueur et insincère ». « La vie s'achevait-elle avec celle du mari? S'il n'était pas resté d'autre homme que le défunt, les pleurs inextinguibles eussent parfaitement convenu à la veuve. Mais voilà qu'elle a, à portée de la main, ce militaire inespéré, si plein de compassion et si galant!... La tombe donne l'occasion d'une nouvelle vie et la race des Éphésiens assure sa perpétuité [2]! » Et Ortega d'ajouter : La « muse de France n'exhale pas une plainte de veuve; elle conserve au contraire le sourire hiératique d'une dame inviolée. Mais pour ce qui nous intéresse c'est tout un. Le grand écrivain français est plus près du P. Nieremberg qu'il ne le paraît à première vue. L'un et l'autre éludent d'un geste différent la pleine acceptation de la vie et de ses conditions. Et voilà qui est fatal : la morale la plus élevée et l'art le meilleur dépendent de ce consentement courageux, de ce tragique « oui » donné

1. On a reconnu l'histoire de la *Matrone d'Ephèse*, qui fait le sujet de l'un des contes les plus spirituels de La Fontaine, et qui vient de Pétrone, *Satiricon*, CXI-CXII.
2. *Obras completas*, p. 307.

à la réalité. Et je crois qu'eût été favorable à la muse de France l'opportune rencontre de quelque soldat audacieux qui troublât un peu sa marmoréenne froideur. Elle voulut être inaltérable et le destin l'a pétrifiée. Ainsi s'accomplit le châtiment que proposait Galilée, enthousiaste de la Nature : « I detrattori della corruttibilità meriterebbero d'esser cangiati in statue[1]. »

La brillante étude d'Ortega s'achève par une critique du scepticisme qui apparut, pendant un demi-siècle, au « lecteur médiocre, au philistin de la culture... comme la forme la plus fine de la compréhension ». « Sourire de tout est aussi stupide et aussi facile que tourner le dos à tout. Pour le moins, nous voudrions que la perspective, le clair-obscur, le coloris de l'univers se reflétassent sur notre visage par des expressions variées. Rires ou pleurs, continuels, font de la figure un masque[2]. »

On l'a vu. Le ton de l'article d'Ortega est tout différent de celui d'Andrenio. C'est que, pour le philosophe espagnol, rien ne compte que le mouvant, que la vie avec le pathétisme que lui confère son aboutissant, la mort, et « la norme supérieure la plus délicate est une profonde et religieuse docilité à la vie[3] ». France ne lui semble pas avoir obéi à cette règle.

Nous ne nous proposons pas de discuter le jugement d'Ortega qui est peut-être surtout intéressant par ce qu'il nous apprend de sa propre philosophie. Remarquons simplement qu'Ortega semble avoir accordé trop d'importance à la prose de France, et cru que sa perfection signifiait impassibilité de la pensée et froideur du cœur. France témoigne dans sa vie publique d'une inquiétude pour les grands problèmes de son temps, d'un amour de la justice et de la vérité qui semblent bien le contraire de l'égoïsme et de l'indifférence. Qu'on relise certains discours de M. Bergeret et bien des pages des *Pingouins* ou de la *Pierre blanche*. Certes, les héros ne dramatisent jamais. Mais doit-on pour cela nier la grande pitié pour la souffrance et l'indignation contre les injustices de celui qui a créé le type inoubliable de Crainquebille?

Il semble également excessif de refuser à Anatole France

1. *Obras completas*, p. 307-8.
2. *Idem, ibid.*, p. 308.
3. *Idem, ibid.*

toute émotion devant la mort et de l'accuser de n'avoir jamais traduit l'inquiétude que cause, à tout esprit qui médite, la terrible échéance. Très souvent, l'œuvre de France est un chant à la jeunesse et à l'amour, plus généralement à la vie, « à la vie de chaque jour, à la chienne de vie ». Et loin donc de confondre Anatole France et le P. Nieremberg, nous pensons que l'auteur français se serait délecté à relire l'histoire de la matrone d'Éphèse, dont il aurait tiré une charmante nouvelle, dépouillée à coup sûr des pédantes réflexions du jésuite sur l'inconstance féminine... si La Fontaine n'avait déjà traité l'historiette avec toutes les grâces de son art.

De l'examen d'Ortega retenons surtout, pour ce qui nous intéresse, qu'il est symptomatique de voir un grand penseur, d'une génération plus moderne que celle d'Andrenio, se détacher vers 1918 d'Anatole France. Ainsi firent les jeunes Français du même temps. L'Espagne n'était pas en retard dans cette évolution

Eugenio d'Ors se rencontre avec Ortega — conjonction inespérée — pour critiquer la forme francienne trop parfaite, trop impassible, nullement dramatique. Dans la « glose » *Le Français académique et l'autre*, d'Ors rappelle l'enthousiasme qu'il éprouva en lisant les œuvres de Georges Sorel, *Introduction à la métaphysique*, *Procès de Socrate*, *Réflexions sur la violence*, dont « la superficie du style était brisée, convulsionnée par une veine éruptive de savoir et d'originalité ». « Prose d'autodidacte » que celle de Sorel, et celle aussi d'André Rouveyre, le traducteur de Gracián, c'est-à-dire prose qui ne suit pas les canons académiques ni les règles universitaires. Et généralisant sa méditation, d'Ors en vient à dire : « Quand, ainsi qu'il arrive dans le cas d'un Voltaire, d'un Renan et d'un Anatole France, l'apport individuel se produit dans le sens de la tradition collective, tradition de flexible et de poli, l'effet résulte artistiquement de grand prix. Nous n'en mésestimons pas la valeur et nous nous mettons humblement à l'école d'une si grande perfection... Mais cela n'empêche pas que nous nous passionnions pour les autres cas, pour les autres écrivains qui semblent avoir inventé un français nouveau à leur usage personnel; pour les dresseurs d'un poulain philologique qui se cabre et leur résiste et les fait reculer quand ils mettent le plus

d'acharnement à vouloir avancer [1]. » D'Ors, au paragraphe suivant, ajoute qu'inversement « les écrivains espagnols qu'il estime surtout sont ceux qui ont introduit, au prix de quel effort, de la discipline dans la turbulence, une fine abstraction dans l'ivresse du concret, du rythme dans la passion, du discours dans le désordre, l'Académie dans le Folk-lore [2]. »

Quant à la pensée de France, d'Ors s'en occupe d'une façon aussi rapide qu'humoristique, mais non sans sympathie. Une anecdote légèrement glosée constitue à peu près tout le jugement : « Une famille connue de Barcelone vivait dans le vieux quartier de la ville. Les méchantes langues disaient de leur appartement qu'il était si bas de plafond que, les vendredis de carême, la famille ne pouvait manger que des soles [3]. Il semble que les grands problèmes de l'humanité pour passer sous le plafond de la Villa Saïd doivent se réduire à la platitude de la sole. Mais tout cela ne doit pas nous empêcher de reconnaître que la sole est exquise [4]. » Ailleurs, il écrit encore : « l'esprit de France se meut avec une lucide « maestria » à l'intérieur d'un cercle; mais ce cercle est étroit [5]. »

Ne reprochons pas à d'Ors de n'avoir pas consacré à France une plus longue critique. Ses « gloses » sont le plus souvent rapides et incisives. Et oublions qu'il l'a égratigné parfois, en songeant que, fin gourmet, il apprécie les soles.

Ainsi, vers 1920, la jeune critique espagnole déclare que France ne la satisfait plus et certains de ses représentants l'ignorent systématiquement. Marichalar, dans ses fines études publiées depuis 1923, ne réserve au maître français nulle place aux côtés de Joyce, Rilke, Paul Valéry, Jules Romains, Claudel, etc. [6] pas plus que José Bergamín, d'ailleurs ascète par nature, et préférant les penseurs hantés par l'Éternité, pas plus que Benjamín Jarnès, qui dans la *Feria de libros*, juge avec une intelligence compréhensive les maîtres du temps présent...

1. *Cuando ya esté tranquilo*, p. 132.
2. *Idem*, p. 134. Voir aussi *Poussin y el Greco*, p. 67.
3. Cette anecdote est internationale.
4. *Diálogos de la pasión meditabunda*, p. 59.
5. *Idem, ibid.* — On peut voir encore une comparaison de France et Debussy, dans *El nuevo glosario*, p. 197.
6. *Mentira desnuda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933.

*
* *

On peut observer, chez les écrivains proprement dits, une évolution parallèle au cours de ces trente dernières années. Azorín, le grand rénovateur de la sensibilité moderne, est peut-être le représentant de la génération « de 98 » qui s'est rapproché le plus d'Anatole France, au début de sa carrière littéraire, quitte, par la suite, à l'oublier totalement. Il a, nous semble-t-il, savouré tout spécialement la *Vie littéraire* et le *Livre de mon ami*. La méthode subjective et impressionniste de la critique francienne devait séduire celui qui préféra toujours le commentaire artistique des chefs-d'œuvre à leur étude scientifique. On se rappelle la belle page où Anatole France évoque ses promenades en Alsace, sous les sapins du Hohwald : « J'étais émerveillé, dit-il, de rencontrer un banc à chaque point où l'ombre est plus douce, la vue plus étendue, la nature plus attachante. » Comme l'avaient fait les Alsaciens sentimentaux, Anatole France décide « d'aller posant des bancs rustiques dans les bois sacrés et près des fontaines des Muses. Cet emploi de sylvain modeste et pieux me convient à merveille. Il n'exige ni doctrine, ni système et ne veut qu'un doux étonnement devant la beauté des choses... Accommodée à mes goûts et mesurée à mes forces, la tâche du critique est de mettre avec amour des bancs aux plus beaux endroits, et de dire, à l'exemple d'Anyté de Tégée : « Qui que tu sois, viens t'asseoir à l'ombre de ce beau laurier, afin d'y célébrer les dieux immortels [1]. »

Azorín, pareillement, a convié ses lecteurs à s'asseoir à l'ombre des lauriers de la littérature espagnole, trop désertés. Ses principaux ouvrages de critique, du premier cycle, *Lecturas españolas*, *Clásicos y modernos*, *Valores literarios*, sont des promenades et des rêveries à travers les grandes œuvres nationales. Azorín essaie de recréer, à la manière de France, les visages et les pensées des écrivains, l'atmosphère de leur temps. Nul petit détail n'est méprisé, s'il est pittoresque et suggestif. Pourtant, on ne saurait con-

1. *Vie littéraire*, t. II. Préf. XII-XIII, cf. aussi Sainte-Beuve, *Nouv. Lundis*, t. IX, art. du 7 déc. 1864.

fondre les deux écrivains. France, dans ses feuilletons, pour complaire à des lecteurs avides de nouveauté, s'occupait surtout des « vient de paraître ». Azorín, lui, s'est surtout attaché à commenter les classiques de son pays. Nécessité plus urgente en Espagne qu'en France, où il fallait mettre à jour la pensée des ancêtres, parfois très audacieuse, systématiquement enfouie dans l'oubli, et où il importait de montrer que de grands Espagnols du XVI^e^ et du XVIII^e^ siècles avaient, comme les contemporains d'Azorín, rêvé d'une Espagne plus libérée.

France donc — (et Jules Lemaître) — le Lemaître de *En marge des vieux livres* que nous n'avons garde d'oublier [1]) — France a pu guider les premiers essais d'Azorín. Il révéla à l'artiste espagnol le charme qui naît de la libre contemplation de la beauté littéraire, hors de tout système, de toute méthode dogmatique.

De même, le *Livre de mon ami* a peut-être déterminé l'écrivain espagnol à nous donner ses « Souvenirs d'enfance et de jeunesse ». Des trois volumes qui les constituent [2], l'un, les *Confessions d'un petit philosophe*, semble s'apparenter plus spécialement au délicieux ouvrage de France, par sa gaieté, son attendrissement parfois mélancolique, sa composition capricieuse comme une rêverie. Voici le défilé des jours passés : mélancolie des rentrées et de la vie au collège, plus triste pour Azorín, interne, que pour Pierre Nozière qui revient chaque soir chez ses parents. Évocation des spectacles qui ont façonné l'âme des deux enfants : la rue de Paris où France aimait à s'attarder, la campagne qu'Azorín contemplait par les fenêtres de sa classe. Galerie des professeurs, braves gens pour la plupart, un tantinet ridicules, semblablement ridicules, comme si pour les pédagogues il n'y avait pas de Pyrénées. Même mauvais goût chez tous. Le P. Peña faisait traduire à ses élèves le « Lit de la fiancée » qui commençait ainsi :

> Où vas-tu de ce pas, jeune charpentier?
> Ne sens-tu pas du poids de ce lourd madrier
> Ton épaule affaissée [3]?

1. Voir nos *Prosateurs espagnols contemporains*, notice sur Azorín.
2. *La Voluntad, Antonio Azorín, las Confesiones de un pequeño filósofo.*
3. *Confesiones.* — p. 88.

Et l'abbé Jubal exigeait que l'on sût l'histoire de France, en vers, de l'abbé Gauthier :

> Pharamond fut, dit-on, le premier de ces rois
> Que les Francs de la Gaule ont mis sur le pavois [1].

Ses notions de prosodie, au reste, fort singulières, ne valaient pas celles de M^lle^ Lefort, pas plus que les poèmes historiques qu'il faisait réciter n'égalaient les vers touchants de la romanesque institutrice :

> Des vierges du hameau, Jeanne était la plus belle [2].

Il n'a pas manqué non plus aux deux écoliers des professeurs plus héroïques que les plus grands héros dont ils expliquaient les prouesses : ni M. Chotard, qui, texte en main, conduisait à Philippe les soldats de Brutus et répétait avec tant de fougue les dernières paroles de Decius Mus; ni le P. Miranda qui enseignait les grands faits des capitaines illustres puis s'endormait tout doucement.

En revanche, la partie sentimentale des *Confessions* est bien plus réduite que celle du *Livre de mon ami.* Seule l'émotion que María Rosario causa au jeune collégien est recueillie dans ses pages. Mais point de Marcelle aux yeux d'or... Il semble enfin qu'il ait manqué à Azorín d'être entouré d'une vive tendresse, comme celle que prodigua à son fils la mère du petit Pierre Nozière.

Deux livres parallèles donc, tous deux sincères et authentiques, où nous retrouvons l'enfance d'un petit espagnol et celle d'un petit parisien. Mais, l'un, plus simple, plus direct; l'autre, plus complexe et plus apprêté.

Nous avons demandé à Azorín s'il pensait avoir contracté quelque dette à l'égard de France. Notre illustre ami ne l'a pas complètement nié. Voici quelques extraits de sa très belle lettre [3] :

« La question que vous me posez est très délicate et complexe. Moins que personne, l'auteur peut parler de ses livres. L'auteur, le livre publié, est le plus étranger à sa création. De mes livres, je ne sais rien. Une fois publiés,

1. *Livre de mon ami,* p. 134-5.
2. *Idem,* p. 119.
3. Lettre du 29 novembre 1934.

je ne veux plus me les rappeler. Si je me les rappelais, il semblerait que le déjà fait va exercer une coaction sur ce qui viendra. D'Anatole France j'ai lu des livres, avec une grande délectation, il y a très longtemps, au début de ma carrière littéraire, mais ce n'est pas un des auteurs étrangers qui m'ont le plus influencé. Plus que France, Baudelaire, par exemple. Mais il y a déjà longtemps que je me considère étranger à cet auteur. A l'occasion du discours de Paul Valéry, j'ai encore écrit sur France. Je reprochais au poète de n'avoir pas, dédaigneusement, voulu nommer France, et je parlais aussi, en passant, quoique en termes de grande affection, de ma dissidence à l'égard de France. »

« ...Ce que j'admire dans Anatole France, c'est la simplicité et la clarté. Mais je me sépare de lui quant à l'ironie. Je crois qu'il y a une certaine affectation chez Anatole France : l'affectation d'être élégant et ironique. L'ironie perpétuelle fatigue. A mon sens, voir le monde ironiquement, c'est le voir d'un mode indirect. L'ironie est une réfraction. En Espagne, par exemple, aux débuts de notre littérature, l'ironie entre pleinement dans les lettres castillanes avec la *Celestina.* »

Nous avons depuis longtemps constaté l'évolution incessante de l'œuvre d'Azorín dont les derniers ouvrages sont d'une complexité, bien supérieure aux livres de France. Azorín cherche et réussit à se rapprocher plus directement de la réalité et à traduire les sensations immédiates qu'il perçoit. Le grand écrivain confirme notre jugement quand il nous dit dans sa lettre : « Aujourd'hui ce qui me séduit, ce que je crois être l'art suprême, c'est la vision directe et sobre des choses. Je considère donc comme définitives aussi bien la manière d'André Gide que les succinctes observations sur le style que cet auteur fait dans son dernier livre *Pages de journal...* »

Si Azorín, en ses premières années, a été sensible à la douceur, à la délicatesse d'Anatole France, un autre grand écrivain, déjà classique, Ramón Pérez de Ayala, semble avoir apprécié d'autres qualités du maître français, bien que par son tempérament et son génie il soit l'opposé d'Anatole France. L'œuvre d'Ayala est le triomphe de la vie intégrale. Celle de France, celui de l'élaboration. Au reste,

comme l'a écrit Paul Valéry : « Le mystère du choix n'est pas un mystère moindre que celui de l'invention. » Azorín, dans la belle lettre que nous citions plus haut, soulignait aussi l'antithèse entre les deux auteurs : « En Espagne, on a répété à propos d'Anatole France mille folies. Nous avons vu, par exemple, comment on assimilait l'œuvre admirable de Pérez de Ayala, si antagonique de celle de France, à celle du clair, sobre et mesuré maître français. » Antagonique, oui, par sa forme. Mais par son esprit? Nous croyons que Jérôme Coignard a dû plaire à Pérez de Ayala, professeur d'irrespect, lui aussi, à l'égard des grotesques, des incapables en place, des « importants », des représentants ridicules d'une sordide aristocratie. Les deux écrivains ne savent-ils pas, selon l'exemple de Cervantes, que pour bien connaître il faut opposer les contradictoires? N'y a-t-il pas chez l'un, comme chez l'autre, un généreux souci de tolérance, de pitié et d'indulgence?

Examinons le chef-d'œuvre de Pérez de Ayala que les Français ont pu lire dans la très belle traduction de Marcel Carayon, *Apollonius et Bellarmin*[1]. Bellarmin, « cordonnier philosophe bilatéral » vit dans une modeste échoppe et, plus préoccupé de découvrir le mystère du monde que de fabriquer des chaussures, perd peu à peu ses clients mais point sa sérénité. Pour lui tenir compagnie, sans parler de sa femme acariâtre, il a une fille adoptive et aussi une pie blanche et noire qu'il nourrit de soupes trempées de vin blanc et à laquelle il veut apprendre le langage vulgaire des hommes. Il reçoit la visite d'un vieil étudiant qui admire ses doctrines philosophiques et tout spécialement son langage hermétique. Bellarmin, devant sa redoutable épouse, « baisse sa tête, atteinte d'une calvitie précoce, où vient se planter obliquement un rayon de lumière, comme une épée dans le crâne d'un martyr[2] ». « Son sourire est angélique, son expression séraphique, comme s'il eût été perdu dans un rêve. Personne ne le tirait de sa placidité[3]. » De dures épreuves changent pourtant sa physionomie :

1. En espagnol, *Apolonio y Belarmino*. La traduction française a paru chez Plon, 1923.
2. *Apollonius et Bellarmin*, p. 64.
3. *Idem*, p. 116.

« Auparavant, quand on apercevait Bellarmin, on était contraint de penser : Saint François d'Assise devait être, de visage, un homme comme celui-ci. Maintenant Bellarmin, de point en point, est la contre-épreuve vivante du Saint François de Luca della Robbia : les traits purs et puérils, les yeux vitreux, les tempes larges. Platon, lui aussi, avait les tempes larges [1]. »

Il existait à Oviedo un savetier dont on recueillit les discours étonnants et que lut Pérez de Ayala. Mais le cordonnier du *Lys rouge* ne nous fait-il pas songer à l'ineffable Bellarmin? « C'était un petit homme chauve, qui représentait un des types familiers à la peinture flamande [2]. » Il a lui aussi « un bon sourire ». Dans sa modeste échoppe, il a pour compagnon « un moineau à qui manquait une patte qu'on avait remplacée par un bout d'allumette », et « qui sautillait gaiement sur l'épaule et sur la tête du vieillard [3] ». C'est à cet obscur artisan, qui tire l'alène en souriant, que le poète Choulette va parfois rendre visite. « Cet homme, dit Miss Bell, enseigne la sagesse à M. Choulette, à la manière de Simon d'Athènes qui écrivait des livres de philosophie et était l'ami de Socrate... » « M. Choulette ressemblait à Socrate [4]. » Et chez le cordonnier italien, Choulette parle, récite des vers et dit « des choses obscures et bonnes [5] ». Ce cordonnier enfin a souffert comme Bellarmin, synthèse du cordonnier florentin et de Choulette.

Il existe donc une parenté réelle entre ces deux artisans, résignés et sages, dont l'un rappelle Socrate et l'autre Platon, également aussi entre ces deux échoppes philosophiques... « C'est seulement dans un tonneau ou dans une *échoppe* qu'on domine les grandeurs de ce monde », disait Jérôme Coignard [6]. Oui, mais l'échoppe bélarminienne est celle de la « philosophie bilatérale ». Qu'est-ce à dire?

« Toute l'affaire de la philosophie c'est d'agrandir les mots, de les mettre en forme, pour ainsi dire. Si nous pouvions trouver un mot unique où entrent toutes les choses, une

1. *Apollonius et Bellarmin*, p. 231.
2. *Lys rouge*, p. 130.
3. *Idem*, p. 131.
4. *Idem*, p. 192-93.
5. *Idem*, p. 132.
6. *Opinions...*, p. 184.

forme, en somme, pour tous les pieds! Ce serait la philosophie, comme la voit mon *intellèque* [1]. » Ainsi parlait Belarmino, dans une langue qui traduisait sa profession, et il illustrait sa théorie par les exemples suivants :

« La table, disait-il, s'appelle table parce que cela nous plaît; elle pourrait aussi bien s'appeler chaise, et parce que cela nous plaît, nous appelons de la même manière la table et la chaise quand nous les appelons des meubles; mais on pourrait tout aussi bien les appeler des maisons; et, parce que cela nous plaît, nous appelons de la même manière les meubles et les maisons quand nous les appelons des choses. La grande affaire de la philosophie est de trouver un mot qui désignerait tout quand cela nous plairait [2]. »

La recherche de ce mot obsède Bellarmin et l'on comprend sans peine qu'à la fin de sa vie le cordonnier-philosophe, que ses spéculations ont conduit dans un asile de vieillards — non point d'aliénés — garde un silence éternel, méprisant qu'il est des mots qu'emploient les autres hommes. Car le langage « vulgaire » est mort. Il n'est plus une création. « Quand un homme, en effet, appelle un arbre arbre parce qu'il l'a entendu appeler ainsi, cet homme ne connaît pas l'arbre et ne sait pas ce qu'il dit; s'il connaissait l'arbre, il l'aurait créé lui-même, il lui aurait donné un nom nouveau [3]. »

Pour Bellarmin, le dictionnaire est donc le livre par excellence, puisqu'il contient tous les mots, c'est-à-dire toutes les choses. « Le dictionnaire, à ses yeux, était un précis de l'Univers, un résumé succinct de toutes les choses terrestres et célestes, la clef qui déchiffrait les plus obscures énigmes [4]. » Dictionnaire équivaut donc à « Cosmos » et le grand Bellarmin, dans son langage, qui est une création incessante, appelle « Cosmos » le Dictionnaire, et par Dictionnaire « veut suggérer l'idée de l'Univers [5] ». Mais, naturellement, le Dictionnaire (pardon, le Cosmos) est un cadavre. Pour l'animer, il faut recréer les mots, c'est-à-dire leur donner une signification nouvelle, témoignage de cette création.

1. *Apollonius et Bellarmin*, p. 59.
2. *Apollonius et Bellarmin*, p. 103.
3. *Idem*, p. 103, p. 136.
4. *Idem*, p. 135.
5. *Idem*, p. 135.

Bellarmin « lisait les mots en évitant scrupuleusement que son regard fût effleuré par la définition qui les suivait [1] ». Dès lors les mots prenaient des significations inattendues pour le commun des mortels...

On voit à quelle intensité d'humour peut atteindre le grand romancier espagnol. Cette spéculation « bellarminienne », plus sérieuse dans le fond qu'on ne le croirait, dépasse celles auxquelles eût pu se livrer le savetier florentin du *Lys rouge* qui n'était qu'un sage vulgaire, nullement tourmenté par la philologie métaphysique.

Pourtant, ne pourrait-on pas rapprocher de cette méditation l'article « Lexique », de la *Vie littéraire*, où France examine le *Dictionnaire classique* de Gazier? Il écrit en effet : « Ah! c'est que les mots sont des images, c'est qu'un *dictionnaire* c'est l'*univers* par ordre alphabétique. A bien prendre les choses, le dictionnaire est le livre par excellence. Tous les autres livres sont dedans : il ne s'agit que de les en tirer [2]. » Oui, mais France consultait le dictionnaire comme les hommes « vulgaires ». Il n'était pas allé jusqu'à imaginer l'audacieuse méthode bellarminienne.

Apollonius et Bellarmin n'est pas un chef-d'œuvre seulement par les méditations dont nous venons de donner un exemple, et qui peuvent, on le devine, atteindre à un comique irrésistible né de leur gravité même. Pas seulement, non plus, par ses réflexions denses et drues inspirées par les grands problèmes humains ou les faits les plus futiles de la vie quotidienne. Le livre est encore un grand roman par son intrigue, exempte d'un dramatisme vulgaire, mais très animée et rapide. A Bellarmin, Pérez de Ayala a opposé un autre cordonnier, celui-ci auteur dramatique, Apollonius. Apollonius a un fils et Bellarmin une fille adoptive. Le fils d'Apollonius devient séminariste, de par la volonté d'une noble et impérieuse protectrice. Mais comme il aime la fille de Bellarmin, il abandonne ses études et enlève Angustias. Ramené au séminaire, il connaît de rudes combats : sa chair a été blessée d'amour et ses blessures sont lentes à se fermer; mais plus encore son esprit est pénétré du doute. Don Guilhém, c'est le nom du séminariste, savoure avec volupté

1. *Idem*, p. 136.
2. *Vie Littéraire*, t. II, p. 278-79.

la poésie du *Bréviaire* et médite sur le problème des Évangiles synoptiques. Raillé grossièrement par son professeur d'Écriture Sainte, Guilhém « cherche lui-même son salut » dans Saint Paul, « l'apôtre des Gentils qui ne connut pas le Christ [1] ». Moment tragique de la vie du futur chanoine et qui se déroule dans l'atmosphère d'un séminaire provincial où, selon Pérez de Ayala, ne se sont réfugiées ni l'intelligence, ni la délicatesse, ni la pureté.

Dans l'*Orme du Mail*, Anatole France nous présente aussi le séminaire que dirige le savant abbé Lantaigne. Il est, certes, moins rustique que celui de Pérez de Ayala, mais il n'est pas davantage l'asile de la « politesse [2] ». Parmi les élèves, il s'en trouve un, Piedagnel, « fils unique d'un savetier qui avait son échoppe entre deux contreforts de Saint-Exupère [3] », le plus brillant sujet de la maison. Malheureusement, Piedagnel, bien que de mœurs pures (il n'a pas enlevé quelque Angustias), n'a pas « l'esprit théologique ni la vocation du sacerdoce [4]. » (D. Guilhém aussi ne ressentait une ardente vocation que « par réaction, par colère contre ses compagnons [5] »). Le supérieur n'a découvert en lui « qu'une sorte de mysticisme sentimental [6] ». (D. Guilhém dira : « Je suis parfois très sentimental. Je l'étais beaucoup plus alors », et il décrira le charme des cérémonies catholiques qui opérait sur sa jeune âme [7].) Piedagnel a remis un mauvais devoir sur l'unité de la foi, ce qui le fait exclure du Séminaire. Dès lors, il détestera les prêtres. Inversement, Don Guilhém deviendra un important chanoine, et le prédicateur de la Cour.

Nous espérons n'avoir pas encouru le reproche qu'adressait Azorín à ceux qui avaient comparé Anatole France et Pérez de Ayala. Nous n'avons pas essayé d'établir, coûte que coûte, une identité, qui n'existe pas, entre les deux écrivains « antagoniques » par leur art ; nous avons simplement constaté

1. *Apollonius...* p. 258.
2. Les séminaristes français se contentent de manger en cachette du chocolat Menier (p. 14) ; les séminaristes espagnols boivent du vin blanc — et dans quels récipients !
3. *Orme du Mail*, p. 1.
4. *Orme du Mail*, p. 16.
5. *Apollonius...*, p. 239.
6. *Orme du Mail*, p. 116-17.
7. *Apollonius...*, p. 239.

que les pensées des deux auteurs cheminaient parfois parallèlement, et que quelques reflets de l'œuvre francienne semblaient se poser sur celle d'Ayala.

Nous voudrions pour terminer cette étude rapprocher enfin de l'auteur du *Lys rouge* le grand romancier Gabriel Miró, mort trop jeune, en pleine gloire littéraire. Dans son chef-d'œuvre, *Nuestro padre San Daniel*, Miró est parvenu à recréer la vie d'une petite ville dévote. Ses observations directes, immédiates, unissent une poésie intense à une ironie aiguë, née du spectacle d'une réalité médiocre, et particulièrement dirigée contre le clergé d'Oleza. *Nuestro padre San Daniel* est, en effet, et avant tout, un parfait « roman clérical » où sont dessinés quelques types inoubliables de prêtres, de l'évêque — le plus falot — aux plus humbles desservants. L'un des prélats d'Oleza nous est présenté en quelques lignes, juste avant sa mort subite. Noble andalou, à la belle prestance, qui aime fréquenter les riches familles de la ville, et se soucie d'élégance, il traduit volontiers des églogues latines pour les jeunes filles qui viennent passer leurs après-midi chez sa nièce. Voici encore le P. Bellod, homme de mœurs rigides, autoritaire, qui fait trembler ses vicaires, sauf D. Magín, assez gentil esprit, nullement pédant, et qui s'intéresse même à des études scientifiques, peu orthodoxes, sur la Genèse. Voici D. Cruz, faux modeste, qui compte bien devenir évêque.

Cette galerie de prêtres n'est pas sans rappeler celle qu'Anatole France a dessinée dans l'*Orme du Mail* et qui comprend le Cardinal-archevêque, le Supérieur du Grand Séminaire, l'abbé Lantaigne, et l'abbé Guitrel, professeur de Saintes Écritures. Certes, M^gr^ Charlot est beaucoup plus délicat, sybarite et malicieux que l'évêque d'Oleza à peine entrevu; l'abbé Lantaigne, beaucoup plus savant que le P. Bellod, mais aussi intraitable sur l'unité de la foi; l'abbé Guitrel, plus diplomate que D. Cruz. Mais un certain air de famille est commun aux ecclésiastiques de France et de Miró; l'abbé Guitrel est comme une synthèse fort complexe de D. Magín et de D. Cruz. L'audience qu'accorde M^gr^ Charlot à l'abbé Lantaigne rappelle celle du deuxième évêque d'Oleza au P. Bellod. Les deux prélats n'aiment point les deux prêtres qui ignorent la plaisanterie. Ils ont hâte de s'en

débarrasser. Mgr Charlot dit à son vicaire général, à propos du Supérieur « ... je n'aime ni sa parole enflée ni sa science confuse. Il est cruellement ennuyeux et je vous garde pour m'aider à le congédier au plus vite[1] ». L'évêque espagnol n'écoute guère les doléances du P. Bellod. Il se lève, va regarder plusieurs fois par la fenêtre, et, dès que le prêtre s'interrompt, le prélat profite de ce silence pour donner au P. Bellod son améthyste à baiser[2]. La fureur des deux prêtres éconduits, contenue mais ardente, est semblable dans les deux cas.

Ce qu'il importe surtout de souligner, c'est l'affaire de la succession à l'évêché d'Oleza, et à celui de Tourcoing. On n'a pas oublié comment l'abbé Lantaigne fut berné par son cardinal et repoussé par l'inoubliable préfet Worms-Clavelin; comment l'insinuant abbé Guitrel fut désigné pour s'asseoir sur la vénérable chaise de Saint-Loup. Dans le roman espagnol, on trouve, contée avec plus de dureté, et un comique plus appuyé, l'histoire d'une intrigue semblable. D. Cruz résiste aux sollicitations publiques. Avec une humilité parfaitement feinte, il déclare que « ses faibles tempes ne pourront pas supporter le poids de la mitre ». Mais les habitants d'Oleza veulent à tout prix qu'il soit leur évêque. Des délégations se réunissent et acclament D. Cruz : « Telle fut la popularité des Ambroises, des Augustins, des Bonifaces, des Chrysostomes[3]! » s'écrie le P. Bellod, plein d'enthousiasme. Au moment où les envoyés d'Oleza vont partir pour Madrid, en un pittoresque cortège, on apprend la nomination d'un autre candidat, et le rédacteur en chef du journal local murmure, atterré : « Ah! ce Nonce, ce Nonce[4]! » Il faut dire, en effet, qu'il avait adressé au Nonce tous les numéros de « La Clameur de la Vérité » qui exaltait les mérites exceptionnels de D. Cruz, et qu'il avait reçu une lettre de remerciements fort courtoise.

Quand l'abbé Lantaigne se rend compte que le cardinal s'est moqué de lui, à propos de l'affaire du pendu de Saint-Exupère, il profère lui aussi, ces mots : « L'archevêque me

1. *Orme du Mail*, p. 5.
2. *Nuestro Padre San Daniel*, pp. 224-26.
3. *Idem*, p. 76.
4. *Idem*, p. 78.

trompait! Cet homme ne dira donc jamais la vérité, hors sur les degrés de l'autel où, prenant la sainte hostie dans ses mains, il prononce ces paroles : *Domine, non sum dignus* [1]. »

Remarquons enfin que la compétition de l'abbé Lantaigne et de l'abbé Guitrel semble trouver un nouvel écho, dans *Nuestro Padre San Daniel*, au moment où le « rectorat » du P. Bellod échoit à D. Magín. La substitution du prêtre frivole à l'austère théologien provoque des remarques amères de la part des habitants de la ville. D. Amancio n'hésite pas à assurer que « Oleza demeure orpheline [2] ».

Anatole France a analysé avec subtilité et ironie l'intrigue épiscopale qui tient une large place dans le début de l'*Histoire contemporaine*. Il en a montré toute la complexité faite des interventions multiples de femmes, de préfets, de cardinaux-archevêques. De même, ses prêtres sont étudiés avec beaucoup de pénétration. Chez Miró, le tableau du monde clérical d'Oleza est plus réaliste, le dessin plus vigoureux, plus ramassé. Nous devons encore, dans le cas présent, conclure en constatant que, Miró a « espagnolisé » une suggestion francienne. Mais à ce degré, il ne faut point parler d'imitation, tout au plus s'agit-il d'une transposition infiniment subtile.

*
* *

Anatole France a donc été bien connu des Espagnols. Il a intéressé les lecteurs ordinaires probablement après leur avoir été révélé par son action politique. Les grands écrivains, eux, ont apprécié son charme littéraire, la perfection de sa langue, son ironie subtile, sa voluptueuse tendresse. Un Azorín a pu, au début de sa carrière, lui demander le secret de sa critique impressionniste et de ses souvenirs d'enfance. Un Pérez de Ayala, quelques modèles d'une satire sociale qui, en franchissant les Pyrénées, devenait plus violente et plus passionnée. Mais la vogue francienne a passé. A son apogée vers 1906, elle s'est ralentie après la guerre. Le témoignage du philosophe Ortega y Gasset, que nous citions tout

1. *Orme du Mail*, p. 68.
2. *Nuestro Padre...* 120-21.

à l'heure, ne laisse point de doute à cet égard. Il est permis de penser que les Espagnols se sont lassés d'une œuvre qui manquait un peu de dramatisme, et qu'ils ont prêté trop d'attention aux Français qui essayaient de ruiner le prestige éclatant de M. Bergeret. Les « démons anecdotiers » que ne retenaient plus après la mort du maître « les craintes révérentielles » — pour parler comme l'auteur d'*Eupalinos* — ont envoyé jusqu'à Madrid un portrait de l'écrivain, peu flatteur et sans dignité. Enfin, l'admirable discours de Paul Valéry a pu, par son ironie subtile, détacher d'Anatole France quelques-uns de ses admirateurs.

Mais surtout, et il faut y revenir comme au centre du problème, l'œuvre de France est en contradiction avec l'art classique espagnol. Les Espagnols, et le plus grand d'entre aux que l'on glorifie en ce moment dans le monde entier, Lope de Vega, n'ont rien voulu sacrifier de la vie. Ils ont tâché de l'embrasser tout entière, avec ses contradictions, les remous, ses agitations. Anatole France, au contraire, a soumis la vie à l'examen incessant de son intelligence. Il l'a observée, comme il observait la Seine, du haut des quais, avec amour certes, mais sans se jeter dans le fleuve, sans y nager à pleines brasses. Son œuvre réfracte le monde, mais au travers d'une lentille qui ne laisse passer que certains aayons. Élaboration parfaite, non intégrale vision.

Pour ces raisons, l'Espagne — sauf pourtant Cervantes — n'a pas beaucoup attiré Anatole France et, inversement, l'Espagne, si elle l'a apprécié, n'a pas considéré France comme un de ses écrivains de prédilection. Il était trop classique pour se passionner pour l'Espagne et l'Espagne trop baroque pour qu'elle se passionnât pour lui.

Jean Sarrailh.

NOTES ET DOCUMENTS

THE COURTLY CID THEME AND GIRALDI CINTIO

Before 1618 Guillén de Castro presented on the Spanish stage, in his *Mocedades del Cid*, the heroic and yet courtly, the traditional and yet deeply human, figure of Rodrigo de Vivar, *el Cid*. He depicted his protagonist not only as the supreme national hero of Spain, the conqueror who, with his powerful arm, had created a strong Christian state, and not only as the scourge of God against usurping Infidels, — but also as the most accomplished model of romanesque knighthood, as an ideal lover of inimitable courtly submissiveness to Woman, and as a rigorous slave to the loftiest conception of duty.

In 1636 Corneille, by stressing the psychological conflict in Rodrigue, as well as in his lady Chimène, intensified still more the courtly attitude of this hero, and deepened his internal moral conflict to make his struggle one of the most poignant of dramatic conflicts. He eliminated the aureole of pious legend which, with Guillén de Castro, was still lingering around the Spanish warrior (notably the episode of divine intervention through Saint Lazarus), and concentrated upon his rôle as a gallant courtier, a devoted lover, and a self-sacrificing protector of a stern honor exacted by a family feud.

The Cid of both Guillén de Castro and Corneille was a contrast to the cruder and more vigorously masculine hero as he had appeared in the chronicles or the epics [1]. Guillén de Castro had

1. In the *Cantar de mio Cid*, for example, the Cid is depicted mainly as the great warrior, respectful vassal, and solicitous father, during the latter years of his life, and there is no intimation of an early thwarted love story. In the ballads, however, the union of Rodrigo and Jimena is already incorporated, but it remains rudimentary, and largely a practical solution. I intend to describe in greater detail this literary evolution of the Cid character in a separate study. I have already briefly indicated the modifications introduced in the epic of Diego Jiménez de Ayllón, *Los famosos, y eroycos hechos del ynuencible y esforçado*

embellished the figure of his historical protagonist by means of novel chivalric attitudes, and thus created a new Rodrigo, hardly to be found in any other of his literary biographers. These very embellishments have frequently been ascribed to his own inventive genius [1].

The Literary Evolution of the Historical Cid.

In the early Cid legend, for example, there was no intimation of the romantic love of Rodrigo and Jimena. The Cid's sanguinary deeds, his exile, his victories, his slaughter of the Moors, — these were the martial themes to which early bards plucked their harp strings. When, in later chronicles and ballads, the marriage of Rodrigo and Jimena began to play a rôle, it was largely depicted as a practical arrangement : Rodrigo had killed Jimena's father in a feud, consequently he should now become her protector. At the same time the Cid was characterized as an arrogant noble, a turbulent vassal, and an unwilling husband. However, as the literature about him grew, and as it was farther and farther removed from medieval times, the Cid figure was gradually mellowed and polished. He slowly evolved into a hyper-civilized *précieux*, a self-sacrificing *Cortegiano*, a gallant and subservient lover, aspiring to live up to the loftiest of heroic attitudes.

The legend and conception of the Cid had thus been constantly evolving from the lifetime of the hero until Guillén de Castro's day. The dramatist found developed before him, in chronicles, ballads, epics and even pseudo-historical novels, a nucleus of which he perceived the highly artistic possibilities. This nucleus, which he chose as the central situation of his dramatization, had evolved into a striking, though rudimentary, love plot : — the union of Rodrigo and Jimena, which may be summarized as follows. The parents of Rodrigo and Jimena were enemies, and the youthful hero, to avenge an injury to his father, slew

Cauallero, onrra y flor de las Españas, el Cid Ruydiaz de Biuar : con los de otros Varones Ilustres d'ellas, no menos dignos, de fama y memorable recordacion en Otaua Rima, por Diego Ximenez Ayllon de Ciudad de Arcos de la Frontera en Andaluzia..., En Anveres, en Casa de la Biuda de Iuan Lacio, e la Enseña d'el Agricultor, a costa del Autor, 1568. Cf. my study, *The Cid as a Courtly Hero : from the Amadis to Corneille,* New York, Publications of the Institute of French Studies, 1928, pp. 34-40, but this is only one stage of this interesting problem of hero transformation in literature.

1. Cf., for example, Ernest Mérimée, *Première partie des Mocedades del Cid de don Guillén de Castro,* Toulouse, 1890, p. CVI, and Ernest Martinenche, *La Comedia espagnole en France,* Paris, 1900, p. 201. Gracián, in his *Criticón,* early protested against this « absurd » transformation of the national hero.

the father of Jimena, and was obliged to flee to save his life. When the country was invaded, Rodrigo set out against the Moors, and through his victory delivered his country, thus winning the good will and gratitude of the king. When Jimena demanded vengeance for her father's death, she needed a « protector », and found no better retaliation than to marry this very slayer, urged as she was by the king who suggested this solution for « reasons of state [1] ».

The Theme of Revenge in the Romances of Chivalry.

This nucleus, however, left unconvincing the love and subsequent marriage of such mortal enemies. Guillén de Castro was consequently confronted with the problem of creating a plausible psychology to explain this union, and of satisfying, on a plane of reality, the vengeance demanded by social justice. This he did by grafting on the scanty scaffolding which pseudo-history had constructed for him, a whole cluster of romanesque themes, which were nowhere to be found in preceding Cid literature. Of the principal themes that constitute his play : 1. Fathers are in a feud; 2. The son and daughter are in love; 3. The lady's father is slain by her lover; 4. The lady offers her hand for the head of the slayer; 5. Her champions are defeated; 6. The country is invaded, and saved by the hero; 7. The heroine struggles between her love and her duty of revenge; 8. She betrays her love on hearing false news of her lover's death; 9. The hero returns to offer her his own head (head motive); 10. He offers her his sword, begging her to kill him (sword motive); 11. Unable to kill the man she loves, she attempts to end her dilemma by committing suicide; 12. The enemies are finally united upon the request of the king, — only 1, 2 (vaguely), 3, 6, and 12 are found in the Cid legend.

Now, thanks to the newly added motives (4, 5, 7, 8, 9, 10, and 11), he made Rodrigo love the beautiful Jimena *before* the fatal duel with her father [2], and thereby created an internal conflict

1. Needless to say that this is only a general outline, from which several of the works dealing with the Cid deviated in detail. The highest degree of development toward the conception of the historical Rodrigo as a *courtier* is found in the epic of Jiménez de Ayllón already mentioned, and in the *Crónica del famoso cauallero Cid Ruy diez campeador* (1512), which largely served as its source as far as the life of the Cid is concerned. In these works are already intimated the love of Rodrigo and Jimena before the slaying, Rodrigo's life at court, a vague linking of the Martín episode with Rodrigo's love, etc., as I shall point out in detail in a separate study.

2. We have already shown that this situation was intimated in Jiménez de Ayllón's epic and in the *Crónica del famoso cauallero...* (1512), but is not worked out in either volume. Cf. note 1 above.

that made his tortured soul weigh in a precarious balance the two exalted ideals of Love and Duty; he made Jimena seek an unwilling vengeance against her father's slayer, — who was at the same time her adored lover, — by offering her hand to any knight who should bring her the head of Rodrigo. A champion arose to win so fair a prize, — the pseudo-historical and arrogant Martín González, — whom she had to accept as her knight, though she prayed that he might be defeated by her enemy and lover. Only the false news of Rodrigo's death made her confess her hidden passion publicly, and therefore, when the invincible Rodrigo came to fulfill her desire of vengeance, — bowing before her and handing her his sword, — her love triumphed over her hatred. Still the unwilling avenger of her father's death, however, she now wished to turn the sword against herself, rather than execute the man she loved. When, finally, she obeyed the king who suggested that she settle the controversy by marrying the slayer, — the audience understood why so constant and perfect a love would have to triumph over hatred, for the anguish and torture undergone by the protagonists had been expiation enough to satisfy the demands of social justice.

* * *

Now, this poignant cluster of motives employed by Guillén de Castro to justify psychologically the love of his protagonists, and to glorify the union of sublime lovers, was by no means of his own invention. Long before him, precisely this sequence of motives had been exemplified in the lives of imaginary heroes who never lived in the flesh. Exactly because of their shadowy existence, these knights of fiction could be transformed into paragons of chivalry. They were the literary descendants of the inimitable Amadís, that greatest of sorrowful lovers and most blameless of knights. As far as we know, it was in the life of Primaleón, whose conduct is modelled on Amadís' exploits, and whose deeds were sung, in 1512, in the widely read romance of chivalry named after him, that we first find the exact succession of the same knightly motives which were later to be applied by Guillén de Castro to Don Rodrigo himself [1].

The principal plot of the *Primaleón* narrates how the fair Gridonia demanded the head of the invincible son of Palmerín de Oliva, yet learned to love him and finally bestowed her hand

1. See my study, *The Courtly Cid Theme in the « Primaleón »*, in the *Romanic Review*, XXV, 4, Oct.-Dec., 1934, pp. 298-313.

upon him. During the feud of the families of the protagonists, the lady's father was slain, and the guilt fell upon the young Primaleón. Gridonia now felt impelled to avenge her father's death, and offered her hand to any knight who should bring her the head of the hero. Champions were not slow to set out on so promising a quest. The hero, however, had no difficulty in overcoming all his opponents, among them the intended husband of Gridonia, who, in her wrath, was now intent on avenging not only her father's death, but also that of her promised husband. Primaleón, however, had heard so many reports about the incomparable beauty of this lady that, in disguise, he set out to find her, and arrived just in time to save her country from a merciless invader. Incognito, he thus won her gratitude and, later, her love. Consequently, when she requested him to bring her the head of her enemy, he did not fear to fulfill her wish. Kneeling before her, he tendered her his sword, confessing that he himself was the abhorred enemy whose death she sought, and asked her to take the life of this slave who had given her his undying love and devotion. The heroine now struggled between her duty of slaying this enemy guilty of the « murder » of her father, and her love for her country's saviour. But, as with Jimena, hatred yielded to love triumphant, and the irreconcilable enemies were joined in a loving union.

But by what means did her relentless fury fade into a merciful forgiveness? She had fainted in her dilemma, and, at this crucial moment, a gentle, magic dew began to trickle from the palace roof. When it touched her, it not only revived her, but by its miraculous virtue transformed all enmity into love. Nor is this the only supernatural element that is employed to develop the vengeance plot of the *Primaleón*. The hero, — true to the fashion of the romance of chivalry, — encountered and overcame fierce giants; a lion who guarded Gridonia was savage to all men who approached his mistress, but licked the hand of Primaleón; the protagonist was enchanted and brought to a giant's cave where, oblivious of his troth, he enjoyed the company of fair ladies. During this period, Gridonia, fearing him dead, almost died of grief, had not a dwarf opportunely appeared to her to announce that her lover was alive; he foreshadowed the happy ending of her passion, but urged her to have faith in this suitor, etc. These miraculous occurrences (indispensable in the early novel of chivalry) thus play a considerable rôle in the development of the vengeance theme of the *Primaleón*.

From this romance, the cluster of correlated motives that terminate in the victory of love over hatred, passed on to the

Florisel de Niquea romance, a sequel of the *Amadís*, by Feliciano de Silva (1532). With but slight modifications, there are here reproduced the identical themes of hatred versus love, the duty of revenge, the lady's hand offered for the head of the enemy, the head and sword motives, the attempted suicide of the heroine, and the final union of the enemies [1].

However, from the *Primaleón* to the *Florisel de Niquea* romance, a fundamental change has taken place. Whereas in the *Primaleón* the conflict is largely dependent upon supernatural interventions and solutions, in the *Florisel de Niquea* romance, only twenty years later, it has become a plausible plot, — given its highly idealized and lofty characters, — which dispenses with the intervention of magic and enchantments to change hatred into love. Instead, the *dénouement* of the same vengeance theme is accomplished by an elaborate and intricate *exposé* of psychological reasonings, which reveal the internal struggle of the heroine and the hidden depth of her passion. Consequently, in the *Florisel de Niquea*, there is introduced a modification that transforms the tonality of the whole work : the heroine, Sidonia, loves the man she pursues with so mortal a hatred all the time that she seeks vengeance against him, and holds lengthy debates with herself as to which course to pursue, — whether to allow her love or her hatred to triumph. She, like Jimena, suffers a superhuman paroxysm of grief when she believes that her vengeance has been executed, that her lover has been slain. The ultimate triumph of love over honor is thus an inevitable and readily comprehensible solution [2].

When, therefore, Guillén de Castro adopted all these motives and transposed them into the historical legend of the Cid, he continued this tendency of rationalizing these conflicting emotions, for he was aware of the need of justifying the expected *dénouement* by deepening out the psychological analysis of his

1. See my study, *The Cid as a Courtly Hero : from the Amadís to Corneille.*

2. As would be expected in the involved writings of Feliciano de Silva, to whose « intrincadas razones » Cervantes attributed much of the madness of his knight errant, the vengeance plot of the *Florisel de Niquea* is even more complex then that of the *Primaleón*. Queen Sidonia, having been abandoned by her lover, Florisel de Niquea, felt impelled to avenge this injury to her honor by the death of her betrayer. She therefore offered her daughter, Diana's hand for the head of this lover. Here the enemy did not come himself to satisfy her vengeance, but was brought in by the suitor of this daughter, Agesilao de Colchos (disguised as a maid called Daraïde), etc. It is remarkable that here the vengeance is not sought for a death, but for honor. In spite of these differences, however, the fundamental vengeance theme is, as we have seen, developed along identical lines.

characters. The greatness of his tragi-comedy lies, in fact, in the deeply human vibrations with which he endowed his anguished protagonists, by constantly juxtaposing their hidden emotions with a pitiful attempt at creating in public an impression of indifference. This deepening of psychological penetration was exactly what Corneille continued still more exhaustively, exhibiting with an even more concentrated logical refinement the reasons why deadly enemies, at the same time immortal lovers, should see their glorified transport of passion triumph over their duty of vengeance, to have their union thereby become a homage to the heroic life which high-born souls should lead.

Thus, starting with highly chivalresque themes, dependent upon external incident (the Cid legend) and upon supernatural interference (the *Primaleón*), the situation of the lady who is obliged to execute the vengeance imposed upon her by family honor against the man she loves most dearly, is easily transposed to pseudo-reality (the *Florisel de Niquea* romance). At the same time the more realistically the vengeance theme is depicted, the more *analytic* it necessarily becomes. For precisely this realistic setting demanded a rational analysis of hidden human passions, as well as a plausibility of plot development. In other words, the author was obliged to prove convincingly that such a marriage (of the killer and the victim's daughter) actually could take place in everyday life, and for no other than psychological reasons.

It is remarkable that there are still more, — at least two known at present, — realistic versions of this vengeance (or Courtly-Cid) theme, before its use by Guillén de Castro and Corneille. The first is Giraldi Cintio's abbreviated adaptation of this tale in *Gli Hecatommithi* (1565, though the composition of this work was begun about 1528), the first story of the second decade, in which the Princess Caritea behaves toward her enemy Diego, much as Jimena to Rodrigo, Sidonia to Florisel, or Gridonia to Primaleón. The second, and even more realistic, use of this vengeance theme is found in Du Perier's novel, *La Hayne et l'Amour d'Arnoul et de Clairemonde* (1600) [1], where the psychological problem arising from the vengeance theme is still more minutely expanded, since the plot is depicted as an actual *histoire*

1. Cf. the significant study of G. L. van Roosbroeck, *The Cid Theme in France in* 1600 (Minneapolis, Pioneer Printers, 1920 ; new edition, New York, Publications of the Institute of French Studies, n. d.). This scholar first discovered the Courtly Cid theme as a separate literary tradition *before* Guillén de Castro, and thus pointed out the way for the real explanation of the genesis of the *Mocedades del Cid* and consequently of Corneille's *Cid*.

de nos jours, like many other fictitious tales of that period [1]. So strongly does Du Perier insist upon the veracity of his « histoire véritable », that he claims his readers will still recognize the protagonists under fictitious names. Since the Courtly Cid theme in this novel has already been studied by Professor G. L. van Roosbroeck, I intend to examine here the hitherto uninvestigated use which Giraldi Cintio has made of this same Spanish theme of chivalric vengeance.

The Courtly Cid Theme in Giraldi Cintio.

In his tale of the love of Diego for the Princess Caritea [2], in which the Italian story-teller proposed to illustrate the consequences of secret or illicit love, Giraldi Cintio proved again how the stirring vengeance versus love theme gripped the fancy of Renaissance writers. He presents the same cluster of motives in which the Courtly Cid theme was in each case developed, but because of his realistic brevity and his stress, — not on *love* in his heroine, but on a superior force, *reason of state*, — offers a significant variation of this theme before Guillén de Castro.

1. Cf. G. Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, 1908, and G. L. van Roosbroeck, *The Genesis of Corneille's Mélite* (Vinton, Iowa ; new edition, New York, Publications of the Institute of French Studies, n. d.) especially the last chapter : « Corneille's Early Plays and the Novels of the Time ».

2. *Novella* I of the second *deca* of *Gli Hecatommithi* : « Caritea ama Pompeo, Diego, innamorato della Giouane, l'vccide. Ella promette di darsi per moglie a chi le dà il capo di Diego. Le moue guerra il Rè di Portogallo ; Diego la difende, et fa prigione il Rè; poscia si pone en podestà della Donna, et ella lo piglia per marito. » This popular collection of moralizing tales went through no less than seven Italian editions between 1565 and 1608. In 1583-84, a French translation by Gabriel Chappuys, « tourangeau », was issued in Paris, Abel Langelier, two vols. in-12, under the title : *Le premier et le second volume des Cent Nouvelles de M. J. B. Giraldy Cinthien gentilhomme ferrarais, contenant plusieurs exemples et notables histoires, partie tragiques, partie plaisantes et agréables qui tendent à blâmer les vices et former les mœurs d'un chacun...* In 1590 the Introduction and the first two decades appeared in a Spanish translation by Luis Gaitán de Vozmediano : *Primera parte de las cien novelas de M. Ivan Baptista Giraldo Cinthio : donde se hallarán varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y politica, y sentencias, y auisos notables.* Traduzidas de su lengua Toscana por Luys Gaytán de Vozmediano. Dirigidas a don Pedro Lasso de la Vega, señor de las villas de Cuerua y Batres y los Arcos. Impresso en Toledo, por Pedro Rodríguez, 1590. A costa de Iulián Martínez mercader de libros. Cf. Louis Berthé de Besaucèle, *J.-B. Giraldi*, 1504-1573. *Étude sur l'Évolution des Théories littéraires en Italie au* XVI^e *siècle...*, Paris, 1920, Appendice III, p. 257 ff. M. Berthé has noticed the general similarity of this story of Giraldi Cintio with the Cid theme (« Il est toutefois aisé de reconnaître la légende du Cid dans telle nouvelle castillane... » P. 118), but he does not indicate its exact relation to the Courtly Cid tradition, nor its sources. The text I have used for my citations from Giraldi Cintio is that of Venetia, Appresso Fabio e Agostin Zopini Fratelli, MDLXXX, ff. 91 v°-95 r°.

Giraldi Cintio narrates how, in fertile and lordly Spain, there reigned a widowed Queen whose only daughter, Caritea, was to succeed her on the throne. The King, before his death, had, however, appointed his daughter sole heiress to the kingdom, and at the same time had given her permission to choose a husband of her own liking, provided that he was noble and virtuous. As she grew older, she became enamored of a knight at her court, called Pompeo. Though he was not her equal in rank, he nevertheless was so generously endowed with virtue and nobility of character, that he well merited the love of so powerful a princess. Caritea's affection for him, however, aroused the jealousy of other courtiers of higher rank than he, who were also aspiring to the coveted hand of the fair Princess. They at first attempted to dissuade her from her « ignoble » passion, but to no avail. They therefore reported this love to her mother, warning her that the nobles of the realm would rebel if such a base knight should become their king. The mother realized the danger of such a union, and took measures to prevent the lovers from meeting. Soon enough, however, she became aware that Caritea's determination could not be shaken, and, unable to oppose her late husband's decree, she finally accorded Caritea her consent. She begged her, however, to hold the wedding ceremony with the greatest secrecy, so as not to scandalize her subjects, and thus incite them to a bloody rebellion.

However, fate opposed the happy union. Though the approaching marriage was kept a close secret, it was nevertheless discovered by Diego, one of the noblest knights of the court, who loved the Princess dearly, and whose rage and jealousy were aroused on learning that he would have to render homage to one so far beneath him. This young knight, — « Giouane... valoroso, et prodo, et di altissimo cuore » — prized for the « nobiltà del sangue, et per lo suo valore », was determined to prevent this unequal marriage by killing his rival, for he felt that no other than he himself was worthy of the hand of Caritea.

Preparing for the difficulties which would inevitably follow his daring plan, he entrusted his money and jewels to a faithful servant, and sent him to France to deposit these with a banker in the name of Pirro de Aragon, for such was the name he planned to adopt if he should succeed in slaying his rival, and consequently be forced to leave Spain to escape the vengeful wrath of the Princess. When the wedding day came, Diego went in search of the happy bridegroom, drew his sword, and forthwith challenged him to a duel. Pompeo was not slow to take up the gauntlet. The enemies fought long and fiercely, until Pompeo's

sad fate willed his death. When his bride learned of this tragedy, she was stunned with grief. Her only desire was now to follow her lover, and life seemed odious and empty. Seeing Caritea's despair, the Queen and the principal ladies and courtiers implored her not to let herself pine away, but at least to avenge the death of her beloved. For many years she continued to mourn his loss until, as years passed, her grief began to give way to a desire for vengeance.

The Heroine's Vengeance.

At last, therefore, she emerged from her sad solitude, and summoned the most valiant knights of Spain to an assembly. There she addressed them, telling how, four years before, a traitor whom they all knew had enviously slain the man she had chosen as her husband. She had determined never to marry, but since she did not wish the murder of her lover to remain unpunished, she now offered her hand in marriage, as well as her kingdom, to the man who avenged Pompeo's death[1]. When the knights present heard these words, which revived their dead hope of winning the Princess, each promised to fulfill her demand, and immediately set out in search of Diego. The fugitive, however, as we have already seen, had taken precautions against the Princess' wrath. Immediately after Pompeo's death, realizing his danger, he had secretly and speedily made his way to France, where he assumed the name « Pirro de Aragon », and thus lived unknown to everyone.

With the departure of these valiant knights, the kingdom of Spain remained unprotected for more than six years. Now, it happened that, during this time, the King of Portugal learned of the beauty of Caritea, and wished to marry her. He therefore sent many embassies to plead for her consent, but she merely spurned him, for she was intent upon keeping her oath of vengeance. Indignant at these repulses, the Portuguese sovereign finally decided to win her and her country by force of arms, and mustered a powerful army. Learning that the Queen and her daughter had retired to Toledo, he besieged this city and expected their capitulation in a short time. Caritea, defenseless and not

1. « Et posto, che io mi fossi deliberata di non voler più mai Marito, nondimeno, per essere bramosa, che non si rimanga la morte di così cara persona, come mi era Pompeo, senza la diceuole vendetta, ho fatto fermo pensiero, che quegli mio Marito, si sia, che si armerà a far vendetta della morte di lui et uccidendo il traditor di Diego, il suo capo mi presenterà. Resta adunque, che a finire questa impresa vi disponiate, et io vi dò la fede mia di essere di quel di voi Mogliera, che questa impresa menarà a fine, di dargli il Regno di dote. »

knowing where to seek aid, nevertheless was determined to die rather than to yield to this invader. She gathered her forces together and waited to see what fate held in store for her.

In the meanwhile, Diego learned of Caritea's helplessness and difficulty. Moved both by his unquenchable love for her, and his patriotic fervor for his native land, from which he wished to drive the Lusitanian invader, he decided to brave the perils of almost certain death, by returning to his country. He realized, however, that he would scarcely be recognized, since he had changed considerably from the stripling he had been ten years before. Besides having grown in body, he now had a thick, lengthy beard, wore his hair long after the French fashion, and spoke this adopted tongue vith the perfection of a native. He therefore sold his jewels, and with the permission of the King of France, gathered a large army, and, as captain of this spirited troop, crossed the Pyrenees and marched straight toward Toledo.

As soon as he arrived, he secretly sent a message to the Princess, declaring that he was a French knight who had come to her aid, and hoped to raise the siege and restore liberty to her country without cost to her. While he was waiting for a reply from Caritea, the Portuguese King who had learned that an adventurer had arrived, asked him to join forces with him. Diego, perceiving how greatly this pretended alliance could profit the Princess' cause, feigned to be willing to accept, and continued the negotiations, so that the Portuguese thought he was coming to their side.

In the meanwhile the Princess sent her reply. With the deepest gratitude she accepted his offer of succor, thinking him an angel sent by heaven to save her realm. She then asked him to take charge of the fight, for she was ready to do his bidding. Diego could scarcely contain himself for joy at this acceptance, and immediately formulated his strategy : he saw that the Portuguese were overconfident and did not expect an attack; he therefore instructed the Princess to emerge with her army on a certain night, and attack the enemy boldly, while he would close in upon them from another direction at the same time. He promised not to rest until he had delivered the enemy king as a prisoner to her.

Caritea carried out his instructions minutely, and the two armies fell upon the unprepared enemy, threw them into turmoil, and easily vanquished them. The King fled, leaving behind countless wealth, but Diego set out in his pursuit, overtook him, and brought him, a prisoner, to Caritea, thus fulfilling his promise.

The Princess, moved by his insuperable valor and reverent courtesy, felt that she could never repay the services he had rendered her. Though she gave him positions that made him virtual lord of her kingdom, she considered even these rewards too small for the saving of her life, honor and country. At the same time her gratitude grew into admiration, so that she began to think that her marriage to this knight, — whom she believed to be a Frenchman, for she had to converse with him by means of an interpreter, since he claimed not to know Spanish, — would insure the safety of her throne and her kingdom, and she could find no man more worthy of her hand [1].

She thought of this union so seriously that she discussed it at length with her mother. She feared to broach this subject, however, with her saviour, for fear that some knight should later return with Diego's head, demanding the fulfillment of her promise. When the unrecognized « enemy » heard of this conversation, he was most gratified that the vengeful Princess should speak of him so kindly in his absence, and thereupon boldly decided to put an end to his torment and dilemma, and throw himself at the mercy of the lady he loved [2].

He therefore sought an opportunity to be alone with the Queen and her daughter, and assured them that he wished for no greater honor than to serve them both : the Queen out of esteem, and the Princess out of love. He continued that he had left France to come to their defense when no other knight of Spain itself, or even Europe, had dared to venture upon so perilous an undertaking. He had proved his loyalty by delivering to them the King of Portugal as their prisoner, and had thus freed their country. He therefore felt that his voluntary service made him worthy of their grace and asked Caritea if she would accept him as her husband if he brought her the head of Diego [3].

Neither the Queen nor the Princess was aware, of course, of the

1. « ...Giudicò che non poteua hauer huomo che più meritasse di esserle Marito di colui, che tanto beneficio le haueua fatto, et tanta prudenza et valore d'hora in hora mostraua intorno al gouerno di tutto il Regno. »

2. « Onde egli disposto, o di voler morire per mano della sua Donna, o di hauerla per moglie, confidandosi in quello, ch'egli a sua saluezza haueua fatto... »

3. « Et posto, che questa mia felice impresa mi deuesse far degno della gratia dell'vna, et dell'altra di voi : Si, che voi Caritea non vi deueste sdegnare di hauermi per marito, et voi Reina di hauermi per genero, nondimeno parendomi, che io potrei essere honestamente rifiutato qualunque volta io non hauessi adempito quello, che è obligato di far colui, che deve voi Caritea per moglie hauere, ho anco cercato di farui dono di quel capo, che vi ha fatto promettere per mogliera a chi lo vi porgerà ; et però oue vi piaccia farmi sicuro, che dandolui, vi degnerete di pigliarmi per marito, lo vi presenterò, in compimento di quanto a fare mi auanza, per ottenerui per moglie. »

implication of this request, for they were far from suspecting that this gallant and valiant « Frenchman » was the very enemy for whose head the Princess was clamoring. They could consequently not help expressing their joy that the very saviour they had considered so worthy a match for the Princess, was thus willing to fulfill her terms, and in this way permit her to bestow her hand upon him. The Queen did not hesitate to thank him again for his many faithful services, and solemnly promised that he could marry Caritea if he carried out his word.

Head Motive.

This assurance emboldened Diego. Casting aside the name he had assumed in his disguise, he now knelt before the Princess and bowed before her, offering her the head she had been seeking for ten vengeful years. He yielded it to her, however, not as an enemy, but as a loyal slave who had never intended to offend her, for he had slain Pompeo only because he did not wish to lose the queen and mistress of his soul [1]. However, if his evil fate decreed that his lady should still pursue him with a mortal hatred, he was very glad to suffer death at her fair hands, to afford her at least the pleasure of letting her accomplish her vengeance. He continued that his incomparable and constant love and humble reverence deserved, not death, but a pardon, and appealed to her to display the generosity and mercy which graced her high-born soul [2].

1. « Diego, in quel punto, lasciato il finto nome, col quale era stato insino allhora in corte, et lasciata parimente la finta natione : fattosi inanzi alla Giouane, le si gittò a piedi, e chinando il capo verso lei così le disse : 'Questo è Caritea quel capo, che vi hauete, poco meno di dieci anni, come capo di vn vostro nemico desiderato, il quale io non come nemico, ma, come leale et fedel seruo vi porgo, per chiaro testimonio, che io mai non hebbi animo di offenderui; et che il dare morte a Pompeo, non fu per fer cosa che vi spiacesse, ma per non vedere andare quella Reina nelle mani di vn'altro, la quale io haueua riceuuta nel cuore, per sola Donna dell'anima mia'. »

2. « Ma se là mia rea sorte volesse pure, che vi teneste offesa da me, et che ne voleste fare la vendetta, son contento, che, lasciato ogn'altro rispetto, facciate di me quello che più vi piace, et che mi togliate insieme colla vita quella testa, che tanto hauete desiderata, proponendo ad ogni mio bene il fare voi pienamente contenta. Egli è ben vero, che se lo infinito amore, con cui vi ho sempre, non pure amata, ma honorata, et riuerita, et il desiderio, c'ho sempre hauuto de spargere il mio sangue a beneficio della vita, et della corona vostra, meritano, che oue offeso vi hauessi mi perdoniate, et mi mettiate nella gratia vostra, dando segno di quell'alto et nobil cuore, che più che il Regno Reina vi face; vi prego a darmene tal segno, che ogn'vno hora vi conosca di quel generoso, et benigno animo, che vi sete sempre mostrata, et di che sempre vi ho conosciuta io. »

The Internal Struggle of the Heroine.

Thus he fulfilled his promise and concluded his pitiful plea, humbly awaiting the sentence of his stern judges, who sat astounded by his incredible confession. Caritea was now cast into the darkest of despairs, for her hatred of long standing against this slayer of a beloved suitor, began to struggle with her gratitude to her defender. She did not know which course to follow : whether to slay him to appease the ghost of her lover, or to give him her hand to bring peace to her kingdom [1]. Her gratitude and the peace of her kingdom, however, overcame her hatred, and she finally yielded to the enemy whom she really loved. To explain this triumph, she confided that her rage could have impelled her to banish him forever from her sight; furthermore, she could have rewarded his services sufficiently by merely pardoning his crime. But more generous than that, she preferred to show her mercy not only by pardoning him, but by receiving him as her husband, making him lord of her realm [2].

Thereupon she made her humble lover rise, kissed him lovingly, and bestowed her hand upon him. The Queen was highly pleased at her daughter's discretion, and also embraced her valiant son-in-law. When the subjects learned of this outcome of their ruler's enmity, they too were happy, and even those knights who had set out in search of Diego returned to shower their congratulations on so harmonious a union. The « nozze grandi et horreuoli » were celebrated with lavish feasting and rejoicing, while even the King of Portugal was pardoned after he had promised never again to war against his powerful neighbor.

1. « ... Et Caritea ad vn tratto fu tocca et dal molto odio ch'ella portaua a Diego, et dall'obligo di che gli si teneua astretta, per lo gran beneficio ch'ella hauea riceuuto da lui. Et buona pezza tra se stete in forse, quale ella volesse, che vincesse de due pensieri, o il dargli morte, o il darglisi per Moglie, a quello la spingeua il dispiacere, ch'ella hauea ricevuto nella morte di Pompeo, a questo, il parerle di hauere hauuto non pure il Regno, ma la vita da lui. »

2. « Et risolutassi al fine di proporre il giusto ad ogni odio, et il beneficio alla ingiuria così rispose : 'Diego, poteua il dispiacere, che tu mi facesti sentire colla morte di Pompeo, così hora inacerbire l'animo mio, che non ti volessi vedere, et potriati hora bastare in ricompensa di quanto io ho riceuuto da te, che dandoti perdono, io ti leuassi del pericolo, in che sei, per gli molti Caualieri, che ti vanno cercando, per ogni luogo, per darti morte. Ma perchè sempre è stata mia natura di volere auanzare chiunque mi ha fatto beneficio, in rendergliele, non solo voglio mostrarmiti pietosa, et perdonarti la riceuuta ingiuria, come la ti perdono, ma cortesissima, col darmiti per Moglie, et farti Signore della mia vita, et di questo regno, similmente'. »

*
* *

This outline of Giraldi Cintio's tragi-comic tale shows how clearly it belongs to the tradition which was soon to be incorporated into that of the Courtly Cid. In this brief narrative are found unmistakably the principal motives, in the identical sequence, that make up the literary treatment of the Vengeance versus Love theme : the public proclamation in which a lady offers her hand in marriage to the knight who should bring her an enemy's head; the invasion of her country; the heroic assistance of her abhorred « enemy », who saves her land, and thus wins her undying gratitude. To fulfill the demands of the loved one, the hero throws himself at her feet, confessing that *he* is the enemy whose life she has so long been seeking, and begs her either to take his life, if it will appease her fury against him, or fulfill her promise by bestowing her hand upon him, since he has brought her the head of her enemy, — his own tribute of a humble slave to the omnipotent mistress of his destiny. Here again, the heroine magnanimously yields, and accepts her former « enemy » as her lord and spouse.

So closely does this main plot of Giraldi Cintio's tale follow the *Primaleón* vengeance theme, that one might well consider it but an essentialized abbreviation of this favorite romance of European fame,so frequently referred to in the Italian writings of the Renaissance [1]. This kinship is all the more apparent

1. Besides the frequent editions of the *Primaleón* in Spanish (over eleven in the sixteenth century), at least ten Italian editions appeared between the first, that of Venice, 1548. and that of 1608. Even a Fourth Part was added (1560). Ludovico Dolce's versification of the novel appeared in 1562. It is needless to point out how widely read this romance of chivalry was in Italy. As early as 1525, it was mentioned in a letter of Andrea Navagero to G. B. Ramusio : « Vi mando un Primaleon, come mi chiedete... »; Ortensio Lando anathematizes its pernicious influence along with other Spanish chivalric romances : « Com'è possibile che piacere vi possino questi Amadis, Floriselli, Palmerini, Splandiani e Primaleoni, nei quali altro non si contengono che sogni d'infermi e narrazioni che non hanno né del vero né del verisimile; non niego però che non habbiano molta dolcezza nella lingua. » (Appendix to the *Sfera di scrittori antichi e moderni*, Venezia, 1550, f. 30). It is also mentioned by Giovio : « ... Celebrati ne' libri della lingua spagnuola, *Amadis de Gaula, Primaleón, Palmerino* e *Tirante il Bianco...* » (*Dialogo delle imprese militari et amorose* con un ragionamento di messer Lodovico Domenichi, Lione, 1559). Cf. B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, 2nd ed., Bari, 1922, pp. 163, 174, 190. On the translations and editions of the *Primaléon*, see H. Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, London, 1920; Palau, *Manual*, H. Vaganay, *Les Romans de Chevalerie italiens d'inspiration espagnole*, in *La Bibliofilia*

when we observe that the similarity exists not only in those motives which appear in all the works that reproduce the Courtly Cid theme, but also in those variations in detail by which the *Primaleón* is distinguished from later productions employing the love versus hatred theme. Here, for example, the lady's love for her enemy does *not* exist *before* the slaying, but develops only afterward, when the enemy, in disguise, performs innumerable services to win her esteem and gratitude. Consequently, there exists in the heroine no constant struggle between her duty of vengeance and her love, since the slayer does not reveal his identity until the swift *dénouement* of the problem. In the *Florisel de Niquea* romance and the *Mocedades del Cid*, however, the heroine loves her « enemy » all the time she pursues him, — and this she does unwillingly, to obey the dictates of society, to which she has to sacrifice her own inclination. Similarly, the King of Portugal who, angered by her refusal to marry him, comes to win her by force, is a counterpart of the Príncipe de Clarencia of the *Primaleón*. Both invaders are easily vanquished by the disguised hero, and are brought as prisoners to the lady. Another trait that betrays the influence of the *Primaleón* on Giraldi Cintio's tale is the vengeance exacted by Caritea, not for her father' s death, but for that of her intended husband. In the *Primaleón*, it will be recalled, Gridonia wished to avenge not only her father's death, but also that of her *fiancé*. It was this latter variation that found favor with the Italian narrator.

On the other hand, the *Novelliere* introduced striking variations which will help to disentangle the almost inextricable web of the several literary currents carrying the Courtly Cid tradition into numerous ramifications through European letters. As was his customary procedure, he did not here only imitate and rewrite his sources, but skilfully transposed and recombined them [1]. Leaving aside the introductory plot of the rival suitors and Pompeo's death, — so commonplace in the sentimental tales and novelettes of the Renaissance, — we find several modifications that bear curious consequences. For example, there is no family feud between the protagonists, and the lady wishes to

(Firenze), IX, 1908, pp. 121-131; X, 1909, pp. 121-134, 161-167; B. Matulka, *The Main Source of Scudéry's Le Prince déguisé: the Primaleón*, in the *Romanic Review*, XXV, N° 1, Jan.-March., 1934, pp. 5-6, notes 9-11.

1. Cf. L. Berthé de Besaucèle, *op. cit.*, p. 118. Giraldi Cintio's independence of his sources is evident, for example, in the eighth novel of the ninth decade, which is apparently based on a brief epigram from the *Greek Anthology*, but was expanded to some 5400 words. Cf. James Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year* 1800, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1935, p. 315.

avenge only her lover's death, not that of her father. This modification makes the final reconciliation easier and more logical, — since a father's death would make the heroine's duty of revenge and enmity far sterner and more obligatory. In his moralizing tale, on the contrary, Giraldi Cintio stresses the social inferiority of the Princess' intended husband. He thus attempts to justify Diego's slaying, especially by pointing out the evil consequences that such an unequal marriage would bring upon the country. Furthermore, he does not depict any duel of the hero with the lady's champion, as is found in the *Primaleón*, the *Florisel de Niquea* romance, and in the *Mocedades del Cid* [1].

Another notable modification is the subordinate rôle which love plays in the heroine. She is constantly preoccupied, not with passion, but with the good of her state; when she considers marriage to Diego, it is only because he would be the only one who could avert such national catastrophes as the invasion of the King of Portugal. In other words, Giraldi Cintio makes his heroine princess think only of the *safety of her state*, and thus guides her conduct not by passion, but by reason, and a high deal of patriotism, against which her personal inclinations would remain but trivial. As a result, there is necessarily absent the heroine's internal debate between Love and Duty; it does not occur to her to kill herself, — as did the anguished Gridonia, Sidonia and Jimena, — since she intended to marry, not for love, but for a nobler cause, the « raison d'état », before which any hidden feelings she might harbor had to give way. The union of the enemies is therefore here a logical one, — not effected by the grandiose triumph of love, but a submission to the « general good », the submission of the Heart to the State [2].

Giraldi Cintio, because of the wide popularity and influence his *Gli Hecatommithi* enjoyed, thus helped to popularize the Courtly

1. It should be noticed that this particular development — the hiding and disguise of the hero, as well as the omission of champions who are defeated by him — also occurs in Calderón's *Afectos de odio y amor*, though a minor form of such a duel is introduced toward the end of this *comedia palaciega*. Cf. my study, *The Courtly Cid Theme in Calderón's Afectos de odio y amor*, in *Hispania*, XVIII, 1935, pp. 63-76.

2. It should be noticed that this sacrifice is more or less implied in Castro and Corneille. It is true that, in the *Mocedades del Cid*, the King makes sure that Jimena loves Rodrigo before he unites them, but his plea to Jimena to forget her enmity is made in order to preserve for the country its indispensable defender. This is confirmed by the reconciliation of the relatives of the « beloved enemies. » Corneille carried this theme — of motives more potent than love, — even further in several of his other dramas. In *Pulchérie*, for example, the heroine sacrifices her own love, and nobly marries another only for patriotic asons.

Cid theme in European literature. No doubt, his compara tively brief and realistic version remains, like so many other works based on the Courtly Cid theme, a *surface* narrative, an ingeniously clever intrigue, rather than a convincing exposition of human passions. As in all his tales, Giraldi Cintio was more concerned with « moralizing than with art »; he spoke « alla ragione e non al cuore [1] ». Nevertheless, it proves how, decades before Guillén de Castro transposed this favorite theme with such telling effect into his *Mocedades del Cid*, this cluster of motives to explain a lady's vengeance against a mortal enemy, had passed beyond Peninsular borders to become incorporated into European fiction. Other documents besides those already established will no doubt be discovered to substantiate its diffusion. As it now stands, *Gli Hecatommithi* proves conclusively that the same knightly conduct that later graced the Courtly Cid of the *Mocedades del Cid* was long before this dramatization a clearly defined abstraction attributed to many heroes of fiction, — whether they were called Primaleón, Florisel, Diego or Arnoul. All of them displayed the same sublime gestures, uttered the same moving and pitiful words, took the same poses of heroic humility, as the knightly Rodrigo of *Mocedades* fame. In short, Giraldi Cintio's adaptation of this, among the other favorite literary themes of his day which he incorporated into his *novelle*, is a conclusive proof, — if one were still needed, — that Guillén de Castro was but another of the literary artists who perceived the unique possibilities of this ingenious theme, but through his greater technical mastery and psychological insight brought it to its highest artistic flowering before Corneille. He tore asunder the mourning veil of social and filial duty with which Jimena had shrouded her unquenchable love, and rent from her the anguished confession of a bleeding heart.

* * *

The *novella* of Giraldi Cintio thus helps us to explain with even greater certainty the genesis of Castro's masterpiece of the Spanish stage. There coexisted for a long while before Castro's time two parallel traditions : 1. The Cid legend, with a historical basis, growing out of the germ of Rodrigo's marriage to Jimena. This love affair kept developing in proportion as the characterization of the Cid in chronicles, ballads, epics and

1. Cf. Francesco Flamini, *Il Cinquecento*, Milano, n. d., p. 430.

pseudo-novels, went on evolving to greater suavity and courtly polish. During a feud, Rodrigo killed the father of Jimena, who was thus obliged to avenge his death, and who married her enemy as a retaliation, to find a new protector. 2. The abstract legend of a knightly hero who was cast into a similar situation : he loved the very lady who sought his death, and by prowess, constancy and devotion, finally won her.

The frameworks of the two traditions offered striking similarities, and it was precisely the merit of Guillén de Castro to see the rich possibilities which a fusion of the two could effect. Castro, the proud descendant of the Cid progeny, viewed his ancestor, the national hero of Spain, in the light of the insuperable, indomitable, perfect courtier emulated in the novels of chivalry. He could feel no jar in the harmony of two such irreproachable and exalted heroes as the perfect warrior and the perfect knight.

*

However, one should not believe that, because of the melting of the two currents into the *Cid* of Castro and Corneille, the two component parts of this dramatic conception did not each go its separate way, evolving through literary works based upon it. Works employing the Courtly Cid theme stemming directly from the *Primaleón* romance, are numerous : besides Giraldi Cintio's version, we may mention, for example, Scudéry's *Le prince déguisé* (1635) [1], and Fray Hortensio Félix Paravicino's highly Gongoristic play, *La Gridonia o ciclo de amor vengado* (1641). This was followed by Calderón's *comedia palaciega*, *Afectos de odio y amor* (1658) [2], which, strangely enough, seems to combine the *Primaleón* tradition with Guillén de Castro's *Mocedades del Cid.* Equally fecund was the Courtly Cid theme of the *Florisel de Niquea* romance, for it was dramatized in such works as

1.Cf. my edition of Georges de Scudéry, *Le prince déguisé,* Republished with an Introduction, New York, Publications of the Institute of French Studies, 1929, and my article : *The Main Source of Scudéry's Le prince déguisé: The Primaleón,* in the *Romanic Review,* XXV, No. 1, Jan.-March. 1934, pp. 1-14. In this play, however, Scudéry uses the Courtly Cid theme only as a secondary element of his plot, making the sub-plot of the *Primaleón,* — the episode of Don Duardos' disguise as a gardener in order to win the love of the Princess Flérida, — his main plot. This Don Duardos episode was that used by Gil Vicente in his early sixteenth-century tragi-comedy, *Don Duardos.*

2. See note 1, two pages above.

Gougenot's *La fidelle tromperie* (1633), and Rotrou's *Agésilan de Colchos* (printed 1637).

The use of the Courtly Cid theme in *La Hayne et l'amour d'Arnoul et de Clairemonde* (1600), as well as that in de Sallebray's *L'Amante ennemie* (1642)[1], again point to the wide diffusion of this theme. On the other hand, the fusion of this courtly vengeance theme with the legendary Cid tradition of Guillén de Castro's *Mocedades del Cid* had a progeny of its own : besides Corneille's *Le Cid* (1636), it produced the much discussed *El honrador de su padre* of Diamante (1658), and the *comedia burlesca* of Cáncer y Velasco, *Las Mocedades del Cid* (1673)[2], etc.

These are but a few indications of the general diffusion of this courtly vengeance theme which, like other fixed literary motives, — the edifying tale of Patient Griseldis, the cruelty of *La Belle Dame sans Merci*, the tragic Romeo and Juliette or *La Morte vivante* theme, etc., — gave rise to a considerable body of literature in Europe. Though many of the works inspired by the hatred versus love theme are, no doubt, of scant artistic value, the study of the dissemination and interrelation of this cluster of vengeance motives yields an astonishing insight into the process of literary creation. More significant still, however, the interweaving of this Perfect Knight of the Amadís pattern with the legendary Cid of history, has had the high merit of evolving Guillén de Castro's glory of the Spanish stage and Corneille's masterpiece.

Barbara Matulka.

NOTE SUR RABELAIS EN ESPAGNE

Les avertissements de l'Inquisition contre le texte original de Rabelais devaient paraître tout d'abord dans les index français, celui de la Sorbonne de 1544[3] ou celui du Grand Inquisiteur Vidal de Bécanis[4], et s'étendirent ensuite à ceux de Rome sous Paul IV, Pie IV, Sixte V, Clément VIII et ainsi de suite[5].

1. Cf. G. L. van Roosbroeck, *The Source of de Sallebray's « Amante ennemie »*, in *Modern Language Notes*, XXXVI, n° 2, February, 1921, pp. 92-95.

2. Cf. Adalbert Hämel, *Der Cid im Spanischen Drama des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Halle, 1910, Heft 25 of the Beihefte zur *Zeitschrift für Romanische Philologie*.

3. *Cf.* Reusch, *Die Indices librorum prohibitorum des sechzehuten Jahrhunderts*, Tübingen, p. 124 et ss.

4. De 1540 à 1550; *cf. ibid.*, p. 133.

5. Respectivement des années 1559, 1564, 1590, 1596; *cf.* Reusch, pp. 120, 277, 480, 551.

L'index de Liége de 1569, qui proscrit toutes les œuvres de « Franciscus Rabeletius[1] », n'aura guère pénétré en Espagne, mais il se pourrait que celui d'Anvers, de l'année suivante, où Rabelais se trouve mentionné non moins de quatre fois[2], y ait été mieux connu. Mais il est évident que Rabelais, écrivant en langue vulgaire, ne constituait pas un danger spécial pour l'Espagne, et moins encore quand son vocabulaire fut devenu un obstacle même pour ceux qui lisaient le français. Le premier index espagnol, celui de Valdès (1559), ne mentionne pas notre auteur, pas plus que celui de Quiroga (1583), et de même, plus tard, l'avertissement des index généraux de Rome a dû paraître suffisant.

M. Élie Faure, qui essaya d'expliquer le Cervantès de la seconde partie du *Don Quichotte* par l'influence de Montaigne, a voulu voir aussi dans Sancho Panza une manière de Panurge espagnol[3].

Naguère encore, M. Paul Groussac n'avait-il pas loué chez Cervantès « son jugement sur les présages, la beauté et l'amour, qui pourrait être de Montaigne; comme tel autre, sur la poésie, pourrait être d'un Rabelais abstème et nullement enivré du vin pur de la Grèce et de la Renaissance[4] ».

Mais ces observations, d'ailleurs pleines d'intérêt, sont bien loin de prouver que Cervantès ait connu Rabelais, même de nom. Ce n'est pas que ce fût impossible. Malgré l'Inquisition, le nom de Rabelais eût pu se révéler à la curiosité du grand Espagnol par la traduction de certaines œuvres qui mentionnent l'auteur français, par exemple celle des *Relazioni universali* de Giovanni Botero, publiées en 1595 et bientôt traduites par Diego de Aguiar[5].

Mais ce n'était là qu'une voie indirecte, et bien étroite, et il ne faut donc pas s'étonner du fait, en somme étrange, que jusqu'au début de ce siècle Rabelais soit resté pratiquement

1. *Cf.* Reusch, p. 285.

2. Sous les rubriques F, G, P et R. L'indignation l'emporte sur la restreinte officielle du rapporteur et donne une note personnelle à la dernière mention de « Rabelais touchant les mensonges qu'il a escriptz en François de son Pantagruel ». *Cf.* Reusch, pp. 305-307.

3. *Montaigne et ses trois premiers-nés.* Paris, Crès [1926]. Je renvoie aux chapitres traduits sur le manuscrit par M^lle^ Margarita Nelken, Madrid, 1926, p. 100.

4. *Une énigme littéraire. Le « Don Quichotte » d'Avellaneda.* Paris, 1903, p. 80.

5. Valladolid, 1600, *cf.* Palau, *Manual*, I, 257. L'original se trouve cité par M. Neri, dans son étude sur *La dubbia fortuna del Rabelais in Italia*, Rev. de litt.comp., XII (1932), p. 583. Ajoutons à la mention que fait M. Neri de M. Olindo Guerrini, que c'est là le pseudonyme du poète L. Stechetti.

inconnu des Espagnols, fortune plus « douteuse » encore que celle qu'il connut en Italie.

M. Jacques Boulenger[1] nous assure qu'en Espagne, comme ailleurs, on le considère comme bon, tout au plus, à amuser le vulgaire. Il nous signale une traduction moderne du *Gargantua* et mentionne un éphémère « Club Rabelais », dont put s'enorgueillir Rio de Janeiro, mais dont les fins, après tout, étaient gastronomiques. C'est bien peu, et M. Sainéan n'y a rien ajouté[2].

Pour en revenir à la traduction moderne de Rabelais, c'est d'ailleurs la seule en espagnol. Elle est de M. E. Barriobero y Herrán, et ne date que de 1905. L'édition, tout d'abord du *Gargantua*, eut peu de succès et pourvue d'une nouvelle page de titre et d'une nouvelle couverture, fut remise sur le marché à prix réduit. Il y eut ensuite une seconde édition en 1910. Le *Gargantua y Pantagruel* complet, du même traducteur, ne vit le jour qu'en 1924. La Catalogne, entre temps, avait eu sa traduction du *Gargantua* par M. Luis Faraudo de Sangermán (pseudonyme Lluis Deztany) à Barcelone, en 1909 [3].

Et voilà tout. Dans ces conditions une attaque contre Rabelais, en Espagne, au début du XVII[e] siècle, ne manque pas d'intérêt. On ne l'a pas, que je sache, relevée jusqu'ici, bien qu'elle se trouve dans la pamphlet connu, mais aujourd'hui, sans doute, un peu oublié, sur lequel toute une série d'érudits espagnols, Pellicer, Gallardo, La Barrera, Rosell et d'autres, se basaient naguère pour soutenir que l'auteur du faux *Don Quichotte*, Avellaneda, n'était autre que le confesseur du roi, Fray Luis de Aliaga. Publiée tout d'abord, d'après Rosell[4], à Huesca, en 1626, cette attaque contre Quévédo aurait reparu en 1629, en dix feuilles in-octavo, sous le titre de « Venganza de la lengua española contra el autor del *Cuento de cuentos* por don Juan Alonso Laureles, cauallero de hábito y peon de costumbre, aragones liso y castellano revuelto. Con licencia. En Huesca, por Pedro Bluson, impresor de la Universidad. Año 1629[5] ».

1. *Rabelais à travers les âges*. Paris, 1925, p. 29.

2. L. Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais : interprètes, lecteurs et imitateurs*. Paris, 1930.

3. Cf. Palau, *Manual del librero*, VI, 203. On peut y ajouter, sous le nom du même traducteur, un *Pronostich pantagrueli cert veritable e infallible per l'any perpetual*, décrit comme suit dans un récent catalogue de librairie : Barcelona, 1909, en 4°, gótico, a dos tintas, 8 hojas, con una lámina y grabados. Reproducción en facsímil. Tirada de 111 ejemplares numerados.

4. *Obras completas de Cervantes*, I, CVIII.

5. Cf. Rosell, *l. c.*, ainsi que Quevedo, *Obras completas*, éd. Fernández Guerra-Menéndez y Pelayo, I, 525.

Cette dernière version fut réimprimée par M. Valladares, dans son *Semanario erudito*, en 1787 [1], et nous en reporduisons le passage suivant :

« *Rey* era *Francisco I°*, quando un hombre de baxo quilate, de menguada suerte, así en los bienes de la naturaleza como de la fortuna, llamado Francisco Rabelés, amaneció para hacer noche del todo la poca luz de la fé. Era éste de ingenio picante, pronto, despeñado, inclinado á mal, y de lengua maldiciente, licenciosa y donayrosa, que así se llama ahora la mala lengua : habia pasado los primeros tercios de su vida por bodegones y casas de vicio, entre charlatanes y chocarreros, gente de mucha alma, y poca conciencia, pues viven como si no tuvieran á ésta que los reprehenda, y como si tuvieran de aquella para guardar y perder. Recogió menos curioso que libre, con deseo de hacer famoso su nombre, [p. 274] y célebre su ingenio, un monton de *cuentos*, *novelas y donayres*, y ordenándolos á su modo, imprimió un libro concertado de desconciertos, en que fisga, y hace baldon y *burla de los clerigos y religiosos*, y de la honestidad de las monjas; *á la traza que entre los Italianos el Bocacio*, aunque mas humilde de estilo, mas altivo y atrevido. Los libros de este Rabelés, *con otros de Juan Maroto*, que *compuso en verso pastoril*, *ayudaron al desprecio* y desestima *de la religion* católica, fundada en el estado eclesiástico, *y dispusieron los ánimos*, *para que á pocos lances* y á poco tiempo *se introduxera la comun heregía*, *originada de este principio al parecer liviano*, *que no lo es*, *porque de las personas eclesiásticas*, y mas religiosas, *no se ha de hablar* en público, *sino con gran reverencia...* »

M. Groussac a observé pertinemment [2] que la seconde moitié de la censure prononcée contre le *Cuento de cuentos* de Quévédo [3] par Fr. Juan Ponze de León, en date du 10 août 1630, dénonciation qui entraîna la mise en interdit du *Cuento*, reproduit presque littéralement les dernières pages de la *Venganza* [4]. Faut-il en conclure, comme le fait M. Groussac, que l'auteur de la *Venganza* fut l'ecclésiastique auteur de la censure, ou faut-il le chercher parmi d'autres que M. Groussac, pas entièrement convaincu, semble-t-il, nous propose, le P. Nisseno, Montalbán, Pacheco

1. T. VI, p. 273 et ss.

2. *Une énigme littéraire*, p. 123 et ss. Les allusions bibliographiques à la page 124 ne laissent pas d'être un peu confuses. Qu'est-ce que cette édition de Barcelone de 1629, qui « contient les deux opuscules réunis »?

3. Cf. *Obras*, I, 579-581; ou dans la nouvelle édition de M. Astrana Marín, *Obras en prosa*, Madrid, 1932, pp. 656-657.

4. Nous avons imprimé en italiques les passages communs aux deux opuscules.

de Narváez? C'est là un petit problème dont la solution, à charge évidemment des hispanistes, ne laissera pas, désormais, d'intéresser l'historien de la réputation de Rabelais.

Joseph E. Gillet.

A MANUSCRIPT DOCUMENT ON THE TRANSLATIONS FROM SPANISH

BY

CAPTAIN JOHN STEVENS

In the catalogue of the Sloane Collection in the manuscript department of the British Museum there appears the following entry : « — Catalogue of Spanish books, 17th cent. Imperf. 3.093 [1]. » This item, listed along with others of a similar nature, does not seem especially inviting at first glance, so that one can readily understand why it has failed to receive particular attention heretofore. It consists of several folios (30 × 19 cm.) and a few fragments representing, to all appearances, the partial catalogue of a Spanish library, probably from the author's own shelves, arranged according to format. The most significant feature to be noted is that it not only lists a number of books, but also comments on their contents. In the light of these notes are revealed the identity of the author and the approximate date of composition, as well as some valuable data regarding translations and editions. Clues are provided in several references to publications by the author, an example of which may be seen in this passage (folio 9 recto) :

« La Picara Justina. Por el Licenciado Francisco de Ubeda, natural de Toledo. It is very extravagant & heavy, without any contrivance, or pleasing archness, but poor mean Tales, & all the rest meer [sic] Jargon & nonsence [sic]. The Author promises a 2d vol. ... I know not whether this 2d Part be printed, but if not better than the first, it is not worth it. Of the first I have made an English Tale, call'd The Spanish country Jilt & printed in the Book Entitl'd The Spanish Libertines. »

The Spanish Libertines [2] is a fairly well known work from the

1. Cf. *Index to the Sloane Manuscripts in the British Museum* by Edward J. L. Scott, M. A. D. Litt. London, 1904 (p. 505).

2. Contents : The Country Jilt; The Bawd of Madrid; An Evening's Intrigue, Comedy; Estevanillo Gonzalez. The fact that this book was published in

pen of the adventurous Captain John Stevens, a prolific writer and one of the most active among English Hispanists. The author's identity is easily corroborated further by a comparison of the manuscript with personal correspondence signed by Captain Stevens, which is also preserved in the British Museum [1].

Of Captain Stevens' life some facts are known, but much more precise information has been lost through the disappearance of his diary, which was left among his manuscripts [2].

London in 1707 shows that the British Museum Catalogue is slightly misleading in its dating of the document. Internal evidence indicates that the main part of the manuscript was written between 1707 and 1709.

1. Cf. Sloane MSS 4041 (folio 192) dated Aug. 11, 1703; 4043 (folio 23) dated Jan. 16, 1715; 4061 (folio 120) undated. It is interesting to note that each of these letters refers to books which the writer has borrowed.

2. The best biographical account is to be found in the introduction to *The Journal of John Stevens Containing a Brief Account of the War in Ireland* 1689-1691. Edited by the Rev. Robert H. Murray, Litt. D. Oxford, 1912. Stevens diary is mentioned in a catalogue of the Library of John Warburton sold at auction by Samuel Paterson in London in 1759. [Cf. British Museum, P. R. I. c. 22 (1)].

The following are a few of the most interesting items in this long list of Stevens material : *A Treatise on the Falshood and Absurdity of Judicial Astrology... — The Miser jilted, a Novel,* from the Spanish... — *Of the Original* (sic), *Antiquity and Use of Rings,* by an unknown Hand. — *A Letter from Antonio Perez, Principal Secretary of State to Philip II. K. of Spain, containing notable Mysteries in Politicks, and some secret Passages in the Hist. of that King. — Ant. Perez to a Nobleman, concerning the Proceedings of Philip III. of Spain, towards the Families that had been executed by his Father Philip II. on Account of the Insurrection in Arragon. To the same, concerning a Conspiracy against Ant. Perez. — A Treatise of Gold, Silver, and Quicksilver Mines; how they are work'd &c.* written in Spanish by Father James Hernandez... *A Letter from Ant. de Guevara to a Physician concerning his Profession. — The vulgar Notion of Houses being haunted, proved false. — The Friend in Distress, a Novel. — The Ungrateful Fair, a Novel. — A Geographical Account of Spain. — Ditto of the World,* unfinished. — *The World laid open. — A Discourse on Policy and Politicians. — Observations concerning Pismires,* fol.... *Discourses concerning the Sacrament of Pennance,* translated from the Spanish... — *A Work composed to the Honour and Glory of God, and for the Service of his Catholick Majesty Philip IV ... A Diary or Account of my Life (Capt. Stevens's) and Actions,* written by himself... *A Journal of all my Travels since I left London, to follow our most merciful, most pious and most gracious Sovereign James II. by the Grace of God,* etc. etc. — *A Journal of my Voyage from London to Lisbon...*

A part, if not all, of these were offered in the Phillipps Sale in 1911 by Messrs. Sotheby, Wilkinson and Hodge of London (Cf. Lot 959). The same collection was again auctioned by Sotheby's in another Phillipps Sale in 1919. It was purchased by the firm of P. J. and A. E. Dobell and resold to Maggs Brothers of London. They, in turn, sold it to a purchaser whose identity I have been unable to ascertain.

One of the above-mentioned pieces, *The Ungrateful Fair, a Novel,* was published. A printed copy, lacking a title-page, is preserved in the British Museum (12614. d. 12).

Stevens' ancestry was probably Irish. His father, who had spent some time in Spain, was a servant to nobility, and presumably gave the son educational advantages, for an early reference to the latter characterizes him as « a pretty scholar ». The youth seems to have sought a career similar to that of his parent, counting on the influence of those in high rank.

Young Stevens' activities reflect the complex state of European affairs toward the close of the seventeenth century. He served three years with the army in Portugal, entered civil employment in England and, being a Roman Catholic, became involved in the Jacobite cause, fled to France, and thence went to participate in the war in Ireland. Afterwards he devoted himself to literary pursuits until his death which occurred in 1726 [1].

It is chiefly as a literary figure that Stevens is to be considered for the moment. That his interests were varied is attested by the miscellaneous nature of his writings. Besides undertaking historical compilations, he was able, through his knowledge of languages, to assume prominence as a translator of French, Portuguese and Spanish. From the latter his best known versions are : Quevedo's *Fortune in her Wits*, and also his *Comical Works;* Mariana's *History of Spain;* Sandoval, *History of Charles V; The Spanish Libertines;* Argensola, *The Description of the Molucca and Philippine Islands; The Travels of Pedro de Cieza in Peru;* Quintana, *The Most Entertaining History of Hypolito and Aminta;* and Herrera's *General History of ... America.* In addition, this tireless Hispanophile revised Shelton's translation of *Don Quijote*, rendered into English from

1. It is quite probable that the author's travels included Spain, for there is evidence which seems to indicate that he had been in Madrid before the end of the year 1712. Cf. *The British Mercury,* Dec. 31, 1712. — Jan. 28, 1713, in which his translation of a novel by María de Zayas appeared under the heading : « A Letter *from* Madrid. » A copy in the British Museum has been edited as if for reissue. In the title the word « Madrid » has been crossed out and additions have been made so that the revised heading reads thus : « The Ungrateful Spaniard : or the Adventures of Donna Isabella, Communicated in A Letter from a Gentleman at Madrid, to his Friend at London. » There are also occasional manuscript alterations in the text. In the top margin of the issue in which the story begins there appears this manuscript note : « Advertisement : The following is the Beginning of a Collection of novels, which will be continued as Room may admit, to make a Part of the various Entertainment we propose to lay before the Publick, N° 2. » At the end of the last instalment is printep the following notice : « N.-B. The foregoing Letter from Madrid, is this Day publish'd entire by itself, in Octavo. Sold by J. Baker, at the Black-Boy in Pater-Noster-Row, and H. Meere, at the Black-Fryer in Black-Fryers. Price Three Pence. »

the French of Le Sage the continuation by Avellaneda, wrote a brief history of Spain and compiled a Spanish-English, English-Spanish Dictionary with Grammar.

Stevens' predilection for Hispanic subjects may have been due to a natural inclination, or to the fact that Spanish letters, though not entirely neglected, had been insufficiently exploited in England. At any rate, he has earned for himself a conspicuous place among those who helped to make the literature of Spain known to English readers. If his efforts did not achieve the excellence of some of his predecessors, it is to his credit at least that he could distinguish between an original and a second-hand French version. In other words, he was not another Sir Roger L'Estrange, whose scant acquaintance with the Spanish idiom obliged him to have recourse to « those Gallic refinements which not even Cervantes escaped ». Whether or not one agrees with Stevens' taste, one must admire his frank and independent judgment in choosing his material. Fortunately the document presented herewith provides an extraordinary revelation of his critical reactions to a large number of Spanish works. The following is a verbatim transcription in which the quaint orthography and other peculiar features are preserved :

(Folio 1 *recto)*

Spanish Folios /
Herrera. /

Historia General de los Hechos de los Castellanos, en las Islas I Tierra / Firme del Mar Oceano, Escrita por Antonio de Herrera, Coronista Mayor de / su Mag^{d} de la Indias, y su Coronista de Castilla. 4 vol. Madrid. 1601. This is / the most accomplish'd Work of this Nature, hitherto extant, the Language / good & the Author a most Judicious Man, who has compil'd all things in most / excellent Order. Besides it contains all the Discoveries & Conquests of the Spaniards / in America from Columbus down to the last, reaching from the most Northern / Parts of New Mexico, to the Most Southern of Chile & the Streights of Magellan / So that herein is contain'd, whatsoever is in all other Books treating of the / Spanish America, beginning at the Year 1492, when Columbus made his first Disco- / very, & ending in 1555, in which Time the Spaniards had extended over that vast / Continent & Islands. The whole is collected from the most Authentick Accounts / which he, as the King's Historiographer could command. To all this is added / a Geographical Description of America. I

can not but repeat it is the most / excellent & accomplish'd Work of this Nature, that ever was made publick. / He is just & impartial, fairly representing, as well the ill as the good Actions / of the Spaniards, without concealing anything out of Affection, or magnifying / things above measure. In short he is safely to be rely'd on as to all Matter / of Fact, & his Descriptions are much more exact than those of strowling igno- / rant Bucaniers & injudicious travellers, who write more things upon false re-/ ports than upon knowledge; besides there are others who rather deliver what Ma-/ lice & prejudice suggest, than solid Truths. This Work has never been translated / into English entire, nor do I know that it is in any other Language, tho it well / deserves it, as being the compleatest History of all America. /

Historia Geral de Ethiopia a alta, ou Preste Joao, & do que / nella obrarao os Padres da Companhia de Jesus, pelo P. Balthe-/ zar Tellez. Lisboa. 1660. This is in Portuguese, &[1] a very curious Collection of the Travels / of all the Jesuits that went into Ethiopia, being the only persons, that / had travell'd there till then, & historically digested by the said Father / containing the History, & Description of that Country, &ca. He is too te-/ dious in religious Matters, & particularly in the Lives of the Jesuits, / & some others he reckons as Saints, in all other respects, it is the best / account extant of that Country, some parts of Arabia, & two or three / barbarous Kingdomes South of Ethiopia. However he brings a Letter of / the Patriarch of Ethiopia Don Alfonso Mendez, who liv'd there several / Years, & says it abounds in Gold, & has many precious Stones, & yet Father / Tellez represents the Country miserably poor in Gold, & having no precious Stones. / a palpable Contradiction. /

(Folio 1 *verso)*

Spanish Folio /

La Biblia /

En Lengua Española, traducida palabra por palabra de la Verdad / Hebraica, por muy excellentes Letrados, vista y examinada por el / Officio de la Inquisicion, con privilegio del Illustrissimo Señor Duque / de Ferrara. La dedicatoria al Illustrissimo, y Excellentissimo Señor / D. Hercole da Este el II, quarto Duque de Ferrara. Firmada Cria-/ dos de V. E. Geronymo de Vargas, y Duarte Pinel. Al fin de la obra / se

1. The words « in Portuguese, & » have been inserted above the line.

lee. A Gloria, y Honor de nuestro Señor, se acabo la pre-/ sente Biblia en Lengua Española, traducida de la verdadera Origen / Hebraica, por muy excellentes Letrados, con Industria, y Diligencia / de Duarte Pinel Portugues, estampada en Ferrara, a Costa, y Des-/ pensa de Geronymo de Vargas Español en 1ro de Março de / MDLIII, en folio. Esto se ha sacado de la Bibliotheca Hispana, / para si se ofreciere conocer esta legitima Edicion, y distinguirla / de la espuria hecha en Holanda, la qual tiene estas Palabras [1]. /

A la Honra, y Gloria de Dios fue reformada a quince de Sebath / MMMMMCCCXC, y se imprimio en Amsteldam, en Casa de Gillis Ioost añ : / MMMMMCDXVI, la qual es Cuenta Judaica, y muestra ser cosa suya. /

La primera arriba nombrada de Ferrara [2] es muy escasa, y por consiguiente de mucho valor / la otra de Holanda, se halla por 14, o 15 g. /

Historia /

Verdadera de la Conquista de la Nueva España, escrita / por el Capitan Bernal Diaz del Castillo, uno de sus Con / quistadores, sacada a Luz por el P. M. F. Alonso Remon &c. / Folio, Madrid, 1632. It is the best Account extant of the Conquest / of New Spain, as writ by one who was present & serv'd in all the War, / in a plain familiar Stile, without affectation, & with the full face of / Sincerity neither flattering nor railing, but laying down Facts as they / were in themselves. He frequently observes gross Errors in the History of / this Conquest writ by Gomara, who took Things upon hearsay having / never seen anything of what he writ, or had impartiall Accounts. I / must here observe of the Conquest of Mexico writ by Solis, that it / is rather a Panegyrick than a History, much esteem'd for it's Poe / ticall Stile but not to be compar'd to this for Exactness & Truth. /
(Folio 2 recto)

Spanish Folio. /

Annales Ecclesiasticos y Seculares de la muy Noble y mui / Leal Ciudad de Sevilla, Metropoli de la Andaluzia, que contie-/ nen sus mas principales Memorias, desde el año de 1246, hasta / el de 1671, por D. Diego Ortiz de Zuñiga &ca. Madrid. 1677.

1. In the left margin appear these words : « Biblia Española Judaica de Holanda. »

2. The words « de Ferrara » are inserted above the line.

The / Ecclesiastical & Temporal History of Sevil, from the Year 1246, when / it was taken by King Ferdinand from the Moors to 1670, very curious / & particular, as containing all that is observable in being, or has hapned / in that City, or in other Places relating to many Accounts of Noble / Families, Abundance of Monuments, Descriptions of all things re-/ markable, & all that can be agreable, or expected in a particular / History of this Nature. /

Tacito Español, con Aforismos por D. Baltasar Alamos /de Barrientos. Madrid : 1614. An Excellent Translation of Tacitus / with notable Aphorisms added by the Author. / *(Folio 2 verso, blank).*
(Folio 3 recto)

Spanish Quartos /

Obras de Don Francisco de Quevedo. / Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas, Cavallero de la Orden / de Santiago, Señor de la Torre de Juan Abad. 3 vol : Brusselas. 1661. This / is the best Edition & all the Works have a generall applause, not only in / Spain, but in all other Parts & that very deservedly, the particulars thus / Vol : 1. First[1] Historia y Vida de Marco Bruto. The Life of Marcus Brutus, with / Political & Moral reflections, very judicious & Learned. This I have translated / but is not yet printed. 2. Declamaciones varias cerca la Vida y Escritos / de Ciceron. Several Declamations concerning Cicero, first those of others / & then Quevedo's own. They show his Talent, are not Translated but may / deserve it among other Things. 3. El Romulo del Marques Malvezzi. / The life of Romulus written in Italian by the Marques Malvezzi & trans-/ lated by Quevedo so that it is rather improv'd by the Translation than / impair'd. It has been translated into English from the Italian & printed. / 4. Politica de Dios, y Govierno de Christo. Divine Politicks in two Parts. The / first in this vol : the other in the 2d, both full of Piety & Learning & show him well / read in Divinity, as well as Humanity; but if they have any Fault, it is their / Length & perhaps the overstraining of Texts of Scripture. I have translated both / Parts, but none is yet printed. 5. Carta al Rey Christianissimo Luis 13o. A / Letter to Lewis the 13th King of France. Has nothing in it commendable & conse-/ quently not worth translating. 6. Tira la Piedra y esconde la mano. This / is throwing Stones from behind the Curtin. A most ingenious Peice

1. The word « First » is inserted above the line.

against / turbulent Spirits, who rail at Government under a Mask of Zeal, & are Trai-/ tors in Masquerade. Not translated, as peculiar to the affairs of Spain; but / may be well imitated. 7. La Fortuna con Seso. Fortune in her Wits. An ex-/ cellent Piece of Satyr in Prose, translated by me & printed by itself & again / in the vol; of Quevedo's Comical Works. 8. All the Visions, in Spanish / call'd Sueños, that is Dreams, translated by S^r^ Roger L'Estrange from the / French, by which means they have lost much of their bewty, being most consum-/ mate Peices in the Original, but much mangled in translating & several Things / quite omitted especially in that the English calls the Vision of Hell. 9. Historia / y Vida del Buscon, o del gran Tacaño. The Life of Paul the Spanish Sharper / as I cal it in my Translation, printed in the vol : of Quevedo's Comical Works, / witty & diverting, tho some criticks carp at the Beginning, as having too much / of the childish Actions. 10. Cartas del Cavallero de la Tenaza. The Retentive / Knight & his Epistles. This is the Name in my Translated printed in the Vol : of / Quevedo's comical Works; pleasant enough, but not so solid as the Visions / 11. Libro de todas las Cosas y otras muchas mas. A Treatise of all Things what-/ soever, translated by me & printed in the Vol : aforesaid, being a pleasant / ridicule upon Astrology, Physiognomy &ca. 12. Aguja de navegar Cultos. / Is a rule to speak Bombast, contain'd in one Leaf & only capable of being imi-/ tated. 13. La culta Latiniparla. The affected Latin Lady, an ingenious /
(Folio 3 *verso)*

Spanish Quartos /

ridicule of women who affect Latin & hard Words, only capable of being imitated. / 14. Cuento de Cuentos. A Tale of Tales. A most ingenious & laborious Collecti-/ on of all the vulgar improper expressions in the Spanish Tongue, put together / by way of a Tale. Only capable of being imitated in English, which has enough of / those senseless expressions. 15. Prematica del Tiempo. A Proclamation by Old Fa-/ ther Time, a Comical Remark on many follies & abuses, translated by me & prin-/ ted in the vol : of Quevedo's Comical Works. 16. Carta de las Calidades de un / Casamiento. A letter giving an Account how he would have his Wife qualify'd / comical & pleasant, & translated by me in the aforesaid Vol of his Works. 16. / Carta en que da Cuenta de lo que le sucedio, caminando a Andaluzia con el / Rey. A letter giving an Account of his Journey to Andaluzia with the King / wittily

relating all the troublesome passages, translated by me & in the a-/ foresaid Vol. /

Vol : 2. /

1. *Vida de S. Pablo Apostol.* The Life of the Apostle S. Paul. Full of / extravagant notions & flights, so that it may be reckoned the worst piece / of the Author. Not fit to be translated, at least without much amending. 2 / Vida de S. Thomas de Villanueva. The Life of S. Thomas of Villanueva. / Being only the Life of a Saint, nothing need be said of it, or will there be any / occasion to translate it. 3. Memorial por el Patronato de Santiago. A / memorial in defence of S. James the Apostle's Patronage of Spain Learned / enough, but an useless subject & quite unfit to translate. 4. De los Remedios / de qualquier Fortuna. Comforts in Adversity. Being Sentences out of Seneca / upon several misfortunes, with consolatory Reflections by Quevedo, very mo-/ ral & Judicious. Not translated, but may well deserve it. 5. La Cuna y la Se-/ pultura. The Cradle & the Grave. A spiritual pious piece of the Life & / Government of Man. Too religious to bear in English. 6. Doctrina para mo-/ rir. Instructions to dye well. Extraordinary devout & consequently unfit / for English. 7. Virtud Militante. Virtue Militant. An excellen pious / Piece against Envy, Ingratitude, Pride & Avarice, & encouraging to con-/ tempt of Death, Life, Poverty & Sickness. Not translated by well deserving / it, if anything spiritual would be acceptable. Afecto fervoroso del Alma / Agonizante. Pious ejaculations of a departing Soul, full of most passionate / Christian expressions. Too godly to be translated. 9. Politica de Dios &c^{a}. The / 2d part of the divine Politicks mention'd in the first Vol. /

Vol : 3. /

Parnasso de Quevedo. Quevedo's Parnassus, being divided into / 9 Parts, under the names of the 9 Muses, & containing Poems of all Sorts, which / as too many to be spoken of in particular, deserve this to be said of / them in general, that they are all masterpieces, worthy so great a Ge-/ nius, & admired by all that understand them. None are translated into / any other Language that I know of, nor do I think any capable of doing it / but such a one as has the spirit of Quevedo. /
(Folio 4 recto)

Spanish Quartos. /

La Biblia, o los sacros libros del Viejo y Nuevo Testamento. 1569. / This Edition has a Latin Preface, & C. R. at the end

of it, which stand for / Cassiodoro Reyna, who was the Translator, & was printed at Basle, the year / aforesaid, tho the Place not mention'd in the Title Page. Some have call'd / it, the Bible of the Jews of Granada, supposing they translated it, which ap- / pears evidently to be a mistake by the New Testament being in it; but it is / certainly the aforesaid Translators, & much better than that of Cypriano / de Valera; yet whether the Translator were Orthodox does not appear, but he / gives a dark Account of his Faith in the Preface, & quotes the Councel of Trent. /

Para Todos, Exemplos Morales, Humanos, y Divinos &c[a]. repartidos / en los siete Dias de la Semana. Por el Doctor Juan Perez de Montalvan. / En Alcala. 1666. The Introduccion is pleasant & ingenious. The Play / call'd El Seneca de España is stark naught. All the Expositions of the 7 / Days in the Week & the Planets trivial[1]. Definicion de la Filosofia, has / nothing in it. The Play called, No ay Vida como la Honry, worth nothing. / Misterios de la Missa, of no value. The Novel, Al Cabo de los años mil / is diverting & well enough contriv'd[2]. Tratado de la Milicia, the Play / De un Castigo dos Vengança̧s; Discurso de los Angeles buenos y malos; / & the Novel, Del Palacio encantado, all of them trivial. Discurso del / Predicador, has a Catalogue of many good Books. The devout Play call'd / Auto del Polifemo, & the other entitled, Auto de Escanderbeck, are both / scandalous & profane. Discurso de las Artes very mean. Novela del / Piadoso Vandolero, has some good thoughts & much impertinence. Discurso / de lo mejor de lo mejor, of no use, & often very false. The Play, La Mas / Constante Mujer very extravagant. So that in the whole book amidst such / variety there is scarce anything tolerable, except the Introduction, which I / have translated, but is not yet printed. / [3].

Novelas de Doña Maria de Zayas y Soto Mayor, en dos Partes. /

1. Parts of the last three sentences have been deleted, and revised wording inserted above the line.

2. An English version of this story (probably by Stevens) with the title, *The Unhappy Mistakes Retrieved by Good Fortune,* is included in the so-called *Diverting Works of the Famous Miguel de Cervantes,* published in London, 1709, and reissued in 1710 as *A Week's Entertainment at a Wedding.*

3. This was evidently written before the publication of the above-mentioned collection spuriously ascribed to Cervantes. The introduction to this hodge-podge, attributed to the author of *The London Spy* (Ned Ward), is a free adaptation of the *Introducción* to Montalván's *Para Todos.* Since Stevens refers later in his notes to other translations of his which appeared in this work, it seems quite likely that his version of the introduction was used for it also, and possibly reworked by Ward.

1. Aventurarse perdiendo, tolerable with some amendments. 2. La Burlada / Amynta, intolerable. 3. El Castigo de la Miseria, pleasant enough, I have / translated it by the Name of the Miser punish'd, but not printed; yet the / same is among Scarrons novels, by the Name of Avarice chastiz'd, as I think, which he stole / & does not own it. 4. El prevenido engañado, has many improbable Ad-/ventures, some of which have been stolen in Plays, yet with some amending it might / pass. 5. La Fuerça de Amor, is all a rapsody of nonsense. 6. El Desenga-/ ño amando, y premio de la Virtud, full of witchcraft & enchantments & / as such preposterous. 7. Al Fin se paga todo, is well contriv'd, only ends / ill, which I have mended in a translation of it call'd Design'd Adultery requi-/ ted, not yet printed[1]. 8. El impossible vencido, very impertinent, as de-/ pending on a miracle. 9. El Juez de su Causa, al Folly. 10. El Jardin / Engañoso, an idle story of Enchantment. In the 2[d] Part. La esclava de su / Amante, diverting & full of variety. I have translated it with little Al-/ teration, by the name of The slave to her Lover, printed in the British Mercury[2]. 2. /
(Folio 4 verso)

Spanish Quartos /

Has no Name, nor deserves any. 3. Without Name, as bad as the other. 4. With-/ out name & very bad. 5. Without name, very extravagant, might be mended. / 6. Without Name, tedious, but a good short Tale might be made out of it. / 7. Without Name, as bad as the worst. 8. Without Name, very bloody but I / have translated it for an example of cruelty & its reward[3]. 9. Without / Name, all miracles & enchantments. 10. Without Name, I have translated & a-/ mended for an Example of Lust & Cruelty rewarded, by the Name of Fatal / Lewdness. Not printed[4]. /

Novelas del Doctor Juan Perez de Montalvan. 1. La Hermosa Aurora / tolerable in contrivance, but absurd as to Geography. 2. La Fuerça del Des-/ engaño, stark naught. 3. El Embidioso castigado, may be tolerable mending / the beginning. 4. La

1. This translation was also included later in *The Diverting Works of Miguel de Cervantes* under the title, *The Lewd Wife and Perfidious Gallant.*

2. The words « printed in the British Mercury » have been inserted above the line to replace « not yet printed ». A file of this periodical is kept in the Newspaper Department of the British Museum. Cf. supra.

3. This story appeared in *The Diverting Works of Miguel de Cervantes* as *The Inhuman Father and Bloody Son.*

4. Later published in the collection mentioned above with the title, *The Fatal Mischiefs of Unbounded Lust.*

Mayor confusion, a known Story of a mother who had / a Daughter by her own Son, without his knowledge & he marry'd his Sister & Daugh-/ ter, not knowing it. 5. La Villana de Pinto, is good except a soliloquy / heard in another Room, which is absurd. 6. La desgraciada Amistad, ex-/ cellent in contrivance & variety. 7. Los primos Amantes, good if some / small Faults were amended. 8 & last, La prodigiosa, has some good /with such a mixture of bad, as would require much mending. This book is / both in Quarto & Octavo. /

Historia de Hipolito y Aminta / Por el Dr Francisco de Quintana, Madrid, 1627. /

It is very entertaining, full of great variety of surprizing Ac-/ cidents, & for the most part well contriv'd. The same has been / translated into English & publish'd by the Name of the most en-/ tertaining History of Hipolito & Aminta & a, at the end of it is / added all that is good in another small spanish Book entitl'd / Coreccion de Vicios y Boca de todas Verdades. /

(Folio 5 recto)

Spanish Quarto /[1]

Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca, primera parte. /

1. La Vida es Sueño. Life is a Dream, has some things diverting, but / for the most part it is not natural, nor true Wit /

2. Casa con dos Puertas, mala es de guardar. It is hard securing a house / that has a back door. Is one of the best as to the Plot & other particulars. / I have made a Tale of it in English, printed in the Book call'd, the Di-/ verting Works of Miguel de Cervantes, being the Tale on Thursday[2]. /

3. El Purgatorio de S. Patricio. S. Patricks Purgatory. Like most de-/ vout Plays is extravagant, mixing things sacred & ridiculous, besides / many other absurdities too long to speak of.

4. La gran Cenobia. Cenobia the Great. Has a good representa-/ tion of a Tyrant, & of the inconstancy of Fortune, but has many / things improbable, begins in Africk, runs through Asia & ends in / Rome. /

1. A number of lines immediatedly following have been deleted.

2. Stevens' remark about his adaptation of the play appears to have been inserted after the list was completed.

Miss Caroline B. Bourland, who recognized the sources of the other stories contained in the same book, left this one unidentified. Cf. *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century*, Northampton, Mass., 1927, p. 201.

5. La devocion de la Cruz. The Devotion of the Cross, is all villa-/ nies & miracles & of ill example & profane. /

6. La Puente de Mantible. The Bridge of Mantible, is all downright / folly & madness, without any thing tolerable in it. /

7. Saber del Mal y del Bien. To have experience of good & evil, is / a most excellent Play in all respects, saving that it calls Alexan-/ der, a Roman Caesar, & in another place makes the Earl of Lara / give scandalous language to his servant, all the rest incomparable good. /

(Folio 5 verso)

Spanish Quartos /

8. Lances de Amor y Fortuna. Adventures of Love & Fortune, very well / contriv'd, only Estela & the Earl of Roussillon venturing into Barcelona / disguiz'd to gain Rugero to their party is preposterous, the Frauds of / Lotario are excellent, in the main it is a good Play. /

9. La Dama Duende. The Fairy Lady, is admirable good. /

10. Peor esta que estava. Tis worse that 'twas, has no fault. /

11. El Sitio de Breda. The Seige of Breda, is stark naught, & shows / the Author knew nothing of martial affairs. /

12. El Principe Constante. The Constant Prince, has nothing good in it. /

So that of the 12 Plays this volume contains, there are seven down right / naught, 3 very good, & the other two good, abiting some Faults. / (Horizontal line) /

Nuevo Teatro de Comedias varias de diferentes / Autores. Dezima parte. /

A Collection of Plays by several Authors, the 10th Volume. /

1. La Vida de S. Alexo, de Don Augustin Moreto. The Life of S. Alexius. / Like all devout Plays, is full of absurdities. /

2. El Ermitaño Galan. The Beau Anchorite, by Don John Zavaleta. / being a mixture of piety & profaneness can not be good, but has some plea-/ sant & witty passages. /

3. Contra el Amor no ay Engaños, de Don Diego Enriquez. Love prevails / against Frauds, has no fault, especially in the Plot. /

4. El Hijo de Marco Aurelio, de Don Juan Zavaleta. Marcus Aurelius's / Son, has some good things, but the Plot preposterous. /

5. El Nieto de su Padre, de Don Guillen de Castro. The Grandson to his Fa-/ ther, very ill contriv'd. /

6. Osar morir da la Vida, de Don Juan Zavaleta. The Way

to live is to / dare to dye, is a godly Play & consequently naught. /

7. A lo que obliga el ser Rey, de Luys Velez. The Regal Dignity a great / restraint, has many good things & no less bad. /

8. El Discreto Porfiado, de tres Ingenios. The Discreet & positive, by / three Authors, a most excellent Comedy. /

9. La Lealtad contra su Rey, de Juan de Villegas. Loyalty against his / King, is like the Title confuse & dul. /

10. La Mayor Venganza de Honor, de Don Alvaro Cubillo. The greatest / Revenge of Honour, has some good things, but more bad. /

11. Sufrir mas por querer menos, de Don Rodrigo Enriquez. To suffer / more for loving less, is very pleasant & a good Plot. /

12. Los Milagros del Desprecio, de Lope de Vega Carpio. The wonderful / Effects of slighting women, a most excellent Play. /

Thus in the 12 Plays, there are 7 stark naught, 4 good, & one / indifferent / (Horizontal line) /.

(Folio 6 recto)

Spanish Quartos. /

Historia Verdadera del Rey Don Rodrigo, compuesta / por el Sabio Alcayde Abulcacim Tarif, de nacion / Arabe, traducida por Miguel de Luna, 7ma Impres-/ sion. Madrid sin data de año. /

The Author was an Arabian Commander in the Moorish Ar-/ my that conquer'd Spain, & present at most of the Actions, as such / he writes many particulars unknown to Spanish Historians, & seems / in all things very impartial, & sincere. The Work is divided into / two Parts in one Volume, the first of them contains that first Conquest / of Spain by the Miramamolin Jacob Almançor, & all the other Ac-/ tions of those Infidels in Africk, from the year of / our Lord 712, till 733. The 2^{d} Part is divided into 4 Books, the first / contains the Life of the aforesaid Miramamolin Jacob Almanzor; / the 2^{d} the Description of Spain, its Fertility, the then Manners & Cus-/ tomes of the Inhabitants & c^{a}; the 3^{d}, the 2^{d} Conquest of Spain, by the / Moorish King Ali Abencirix; & the 4th the Reign of King Mahomet / Abdalaziz, & other Moorish Kings in Spain, & the Victories obtain'd / against them by Alonso, the Christian King. The Matter is curious, / & has many particulars not to be found elsewhere; but the Phrase alto-/ gether ungratefull, being like an old Tale, & the Stile mean. /

F. Francisco Ximenes, de la Naturaleza, y las Vir-/ tudes de los Arboles, Plantas, y Animales, de la Nueva España, /

en especial de la Provincia de Mexico, de que se aprovecha la medi-/ cina /

Libro excellente, y muy escasso, contiene todo lo que se halla, en el admirable / libro que compuso el Doctor Francisco Hernandez, por orden del Rey Don Phe-/ lipe 2 ^{do}, que se guarda en el Escurial. /

(Folio 6 verso, blank)

(Folio 7 recto)

Spanish Quarto /

Relaciones de Don Juan de Persia, divididas en tres Libros, / donde se tratan las cosas notables de Persia, la Genealogia de / sus Reyes, Guerras de Persianos, Turcos, y Tartaros, y las que / vido en el Viage que hizo a España; y su conversion y la de / otros dos Cavalleros Persianos. 4to. Valladolid, 1604. This / Book is sometimes sought after by such as desire to compleat / Libraries & being scarce bears a Price, but in reality is of no / Value, the History of Persia being collected from the worst Authors / & very false & Don John de Persia's own Travels from his Coun-/ try to Spain not only trivial, but the Names of Places so cor-/ rupted that they are not intelligible, the descriptions are / mean, & the Geography absolutely false, as for Instance he says / that coming by Sea from Muscovy to Germany they saw the Coasts / of Franconia, Bavaria & severall other Absurdities, the like / whereof are also in the Travels by Land. /

(Folio 7 verso, blank)

(Folio 8 recto)

Historia del gran Tamorlan. Itinerario, y / relacion de la embaxada que Ruy Gonza-/ lez de Clavijo hizo, por mandado del / Señor Rey Don Henrique 3ro de Castilla. / Sevilla. 1582. Fol. /

Naufragios de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, / y Comentarios del Mismo sobre el Rio de la / Plata. Valladolid. 1555. 4to. /

Nuevo descubrimiento del Gran Catayo, o / Reynos de Tibet en el año de 1624. Madrid. / 1627. /

Conquista de las Islas Molucas, de Bartolome / Leonardo de Argensola. Madrid. 1609. Fol. / translated in the monthly Collection of Travels. in 4to. / [1].

Relacion de la Provincia de Tucuman, de Fer-/ nando de Quintana. /

1. The statement concerning the translation appears to have been inserted between lines.

Memorial y relacion de las Islas Philipinas / de Fernando de los Rios Coronel. /

Historia de la Florida, y Jornada que hizo / a ella el Governador Hernando de Soto. 4^to^ /

Descripcion general de Africa, por Luis de Mar-/ mol Caravajal. 3 vol : fol. /

Historia da Provincia de Santa Cruz, a que / vulgarmente chamamos Brazil, de Pedro / Magalhaens Gandavo. Lisboa. 1579. 4^to^. /

(Folio 8 *verso)*

Relacion de Philipinas, por el P. Pedro Chi-/ rino. Roma. 1604. 4^to^. /

Navegacion del Rio Marañon, por Gonzalo Fer-/ nandez de Oviedo. /

Historia de la China, por el P. Juan Gonzalez / de Mendoza. 1585. /

Relacion del Naufragio de la Nao Santiago, y / Itinerario de la gente que della se salvo/ en el año de 1585. Impressa en 1602. 4^to^. /

Conquista y antiguedades de las Islas de la / gran Canaria, su descripcion & c^a^. Por el Li-/ cenciado Juan Nuñez de la Peña. Madrid. 4^to^. /

(Folio 9 *recto)*

Spanish Octavos /

Montalvan /

Novelas de Montalvan. It is also printed in Quarto, see the account / of it among them. /

La Picara Justina. /

Por el Liceńciado Francisco de Ubeda, Natural de Toledo. It is very / extravagant & heavy, without any contrivance, or pleasing archness, but / poor mean Tales, & all the rest meer Jargon & nonsence. The Author pro-/ mises a 2^d^ vol : & says in the first Book she is call'd, La Alojada, in the / 2^d^, La Viuda, in the 3^d^, La Mal Casada, & in the 4th, La pobre. I know / not whether this 2^d^ Part be printed, but if not better than the first, it / is not worth it. Of the first I have made an English Tale, call'd, the Spa-/ nish country Jilt, & printed in the Book Entitl'd, The Spanish Libertines. /

Celestina /

Tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta por el Bachiller / Fernando de Rojas de la Puebla de Montalvan. The Spanish is old yet / the matter is diverting, tho preposterous as a Play. I have made an / English Tale of it, call'd The Bawd of Madrid, printed in the Book / Entitled, The Spanish Libertines. That it was writ by the aforesaid / Author appears, by the first Letters of a Copy of Verses before the said / Work, which put together make out the Name as above. /

Tardes Entretenidas, de Don Alonso de Castillo /

Solorçano /

La Introduccion es raçonable. La 1ra Novela, El Amor en la Ven-/ gança, es mala, y tiene muchos absurdos, como un Embaxador desafiando / al Conde Leicester, y riñendo con el; polvora, y armas de fuego en / tiempo de Ricardo 1ro de Ingalaterra, que regno cien años antes que se / inventassen, por ser en tiempo de Alonso 8vo de Castilla, que fue su / contemporaneo, luego haze al conde de Leicester correr la Posta de / Ingalaterra a España, como si no fuera nada, sin mencion de passar / la mar, en fin toda es disparatada. Los dos Enigmas que se siguen a / esta Novela son buenos. La 2d Novela, de la Fantasma de Valencia, / no es mala. Trasladada [1] Los dos Enigmas que se siguen passaderos. La 3ra No-/ vela, El Proteo de Madrid, es un Picaro harto Picaro. Los dos E-/ nigmas que se siguen son raçonables. La 4ta Novela, El Socorro / en el Peligro, es buena. Los dos Enigmas que se siguen no muy bue-/ nos. La 5ta Novela, El Culto graduado, tiene mui poca gracia. Los / dos Enigmas que se siguen, no de los mejores. La 6ta Novela, Engañar / con la Verdad, es mala en todo estremo. Los dos Enigmas que se si-/ guen no muy buenos. Deste libro no ay nada trasladado en Ingles. / [2]

La Quinta de Laura, que contiene 6 Novelas / adornadas de differentes versos, por / Don Alonso Castillo Solorzano. 1649. /

The Introduction is very mean The first novel, call'd, La Ingratitud /

1. The word « Trasladada » has been inserted above the line.

2. Occasionally, as in this case, Stevens gives an interesting sample of his ability to express himself in Spanish.

(Folio 9 verso)

Spanish Octavos /

castigada, is just passable, having very little Plot, & several Faults, but / with amendments might be made indifferent. The 2d, La Inclinacion Es-/ pañola, is most absurd, & preposterous. The 3d, El desden buelto en Favor, / dul, & unpleasant. The 4th, No ay mal que no venga por bien, more tole-/ rable than the two last above, but very indifferent. The 5th, Lances de amor, / y fortuna is heavy & without any contrivance. The 6th, El duende de Zara-/ goza, better than any of the others, yet indifferent, & wants much mending. / In short there is nothing commendable in the book, & the stile is not good. /

Varia fortuna del Soldado Pindara /

Is a very entertaining Romantick Account fram'd under that Name & has / been made English in the British Mercuries of the Sun Fire Office, excep-/ ting only the Introduction to it, which is good & not yet printed in English [1] /

Coreccion de Vicios y Boca de todas Verdades /

Has some good things, all which are translated into English / & printed as additions to a Book entitled The most entertaining / History of Hipolito & Aminta. /

(Folio 10 recto)

Spanish Octavos /

Historia de las cosas de Etiopia, segun de todo / fue Testigo de Vista Francisco Alvarez, Capellan de Rey / Don Manuel of Portugal. /

Traducida de Portugues en Castellano por el P. F. Thomas de Padilla. En Anvers / En casa de Juan Steelsio. 1557. F. Alvarez, the Author was the first European, that / writ of Ethiopia as an eye witness, having liv'd there above six years, being sent / with Don Rodrigo de Lima, the first Portugues Embassador there. It is a very rare / Book, & no less curious, none that have been since writ excelling it, in all those Parti-/ culars he treats of, as the Manners, Customes, Religion, Habit, Structures, & many other / particulars, & in these Points I think preferable to F. Tellez's Historia de Ethiopia / a alta, the Author protesting to the truth of what he delivers as an eye witness, & in / all parts showing a candid ingenuity,

1. This novel by Céspedes y Meneses appeared serially under the title of *The Rover*. Cf. *The British Mercury*, 1714, nos 471-482.

without the least mixture of prejudice, or any / other ill Disposition that might make him deviate from the Fidelity of History. /

(Folio 10 verso, blank)

(Folio 11 recto)

Folio /

Varias Antiguedades de España y Africa, por el Dr. Bernardo Aldrete / En Amberes. 1614. obra excellente, y my escassa. /

Historia Natural, y General de las Indias, de Gonzalo Hernandez de Oviedo [1] /

Leyes y Ordenanças de las Armadas Reales, de D. Juan Francisco de Monte-/ mayor y Cuenca /

Historia del gran Tamorlan. Itinerario, y relacion de la Embaxada que / Ruy Gonzales de Clavijo le hizo, por mandado del Señor Rey Don / Enrique 3ro de Castilla. Sevilla. 1582 /

Naufragios de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, y Commentarioc de Al-/ var Nuñez Adelantado y Governador de la Provincia del Rio de / la Plata / [2]

Conquista de las Islas Molucas, de Bartolome Leonardo de Argensola, / Madrid. 1609. /

Relacion de la Provincia de Tucuman de Fernando de Quintana/

Memorial y Relacion de las Islas Philipinas, de Fernando de los Reyes Co-/ ronel /

Descripcion General de Africa, por Luis de Marmol Caravajal, 3 vol. /

Republicas del Mundo, de F. Jeronimo Roman. 2. vol. /

Monarchia Indiana, del P. F. Juan de Torquemada /

Descripcion, y Antiguedades de Toledo, por Fran : de Pisa. /

Chronica del Rey Don Pedro de Castilla /

Historia General de los Hechos de los Castellanos, en las Islas I Tierra / firme del Mar Oceano, escrita por Antonio de Herrera, Coronista / Mayor de su Magestad de las Indias, y Castilla, en ocho Decadas, / desde el año de 1492, quando se descubrieron las Indias, hasta el de / 1556, en 4 Tomos. Madrid. 1601. Obra perfecta, en que no ay mas / de dessear, hasta adonde alcanca, porque contiene todos los descu-/ brimientos conquistas, y hechos memorables en aquellas partes, con una / buena descripcion dellas, y no poco de la Historia Natural & otras par-/ ticularidades, escritas con mucha verdad y erudicion, y todo bien dis-/ puesto y ordenado. 4 : O : O. 3 /

1. The words « Natural, y General » are inserted above the line.
2. A line has been drawn through this item.
3. There is an illegible mark above the figure 4, presumably a symbol to designate pounds sterling.

(Folio 11 verso)

Folio /

Historia de Phelipe 4^to^ por Gonzalo de Cespedes /

Obras de Don Diego de Saavedra Faxardo /

Antiquedad de Madrid, por Jeronymo de Quintana /

Grandezas y cosas notables de España, por Pedro de Medina /

Historia de los Antiguos Condes de Barcelona, por Francisco Diago /

Memorias de Phelipe de Comines, con Escolios de Juan Vitrian — 01 : 01 : 06 /

Curia Philipica, por Juan de Heria /

Historia de Cataluña, por Raphael de Cervera /

Historia de Phelipe 2^do^, de Cabrera /

Lucio Marineo Siculo, de las cosas memorables de España /

Descubrimiento de las Islas de Salomon, creo que, no ay mas que un / Fragmento, que se halla entre los Viages que colligio Thevenot. /

Alteraciones del Peru de Pizarro, por Augustin de Zarate /

Biblioteca Oriental y Occidental, Nautica y Geographica, de Don / Antonio de Leon, contiene todos los Autores que han escrito / de las Indias /

Castrioto Lusitano, e Restauraçao de Pernambuco, libro Portugues / muy a lo fabuloso de Cavalleros Andantes, que tiene particularida-/ des de Historia, y trata de las barbaridades de los Olandeses en a-/ quellas partes. 00 : 12 : 00[1] /

Historia Pontifical, por Gonzalo de Illesias. 6 Vol : fol Madrid — 02 : 00 : 00 /

Annales Ecclesiasticos y Seculares de la muy noble y mui leal ciudad / de Sevilla, desde el año de 1246 hasta el de 1671, por Don Diego / Ortiz de Zuñiga. Madrid. 1677 /

Historia de las Guerras de Hungria, por F. Francisco de Montalbo / Palermo, 1693. /

Descripcion del Escurial, por el P. F. Francisco de los Santos. Madrid. / 1657. /

Vida de Christo, por el P. M. T. Christoval de Fonseca. 3 Vol : / Madrid, 1621. /

Obras de F. Luis de Granada, 3 Vol : Madrid. & 2 Vol. Lerma / 1619. /

(Folio 12 recto)

Quarto /

Historia Natural y Moral de las Indias, compuesta por el

1. Again there are obscure symbols above the figures which appear to indicate pounds, shillings and pence.

P. Joseph de Acosta / Madrid. 1608. Obra perfecta y excelente /

El Dr. Monardes, de las Plantas, y otras cosas Medecinales de las Indias Occi-/ dentales /

El Dr. Francisco Hernandes escrivio de las Plantas, Liquores, y cosas mede- / cinales de las Indias, y pinto todas las Plantas al natural, por orden / del Rey D. Phelipe 2do, que costo 60.000 Ducados, no se si se imprimio. /

Nardo Antonio, Medico Italiano, hizo un extracto curioso del sobredicho / Dr. Hernandez /

Relacion de las cosas del Peru, que el Licenciado Polo ecrivio al Arço-/ bispo de los Reyes, D. Jeronymo de Loaysa. /

Practica de la Artilleria, que embia el Artillero Mayor de la Casa de la / Contratacion de Sevilla, a los Puertos de las Indias, por Andres de Mu-/ ñoz el Bueno. /

Milicia y descripcion de las Indias, por el Capitan D. Bern : de Vargas. / Madrid. 1599 /

Ejercicios de perfeccion Christiana, por el P. Rodriguez. 3 vol. Madrid / Obra alabada y de mucha estima /

Naufragios de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, y Comentarios de Alvar / Nuñez, Adelantado y Governador de la Provincia del Rio de la Pla-/ ta. Valladolid. 1555. /

Nuevo descubrimiento del Gran Catayo, o Reynos de Tibet, en el año / de 1624. Madrid. 1627. /

Historia de la Florida, y Jornada que hizo a ella el Governador Hernan-/ do de Soto /

Navigacion del Rio Marañon, por Gonzalo Fernandez de Oviedo. Esta / se halla en el 3ro Tomo de los Viages que colligio Ramusio /

Relacion de Philipinas por el P. Chirino. Roma. 1604. /

Historia da Provincia de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Bra-/ zil, de Pedro Magalhaens Gandavo. Lisboa, 1579. /

Itinerario de España a las Philipinas, y de alli a la China, y buelta por / la India Oriental. Hallase en la Historia de la China del P. Juan Gon-/zales de Mendoza, con el Nombre del Autor en la Edicion del año / de 1585, pero en la de 1586 han omitido el nombre. /

Nuevo descubrimiento del gran Rio de las Amazonas, por el P. Christo-/ val de Acuña. Madrid. 1641. Hallase traducido en Frances, y en Ingles. /

Relacion del Naufragio de la Nao Santiago, y Itinerario de la Gente / que della se salvo, en el año de 1585. Impressa en 1602. /

(Folio 12 verso)

Quarto /

Conquista y Antiguedades de las Islas de la Gran Canaria, su descripci-/ on &c^{a}, por el Licenciado Juan Nuñez de La Peña. Madrid. /

(Folio 13 recto)

Epitome Historial, y conquista Espiritual del Imperio / Abyssino en Etiopia la alta, o sobre Egypto, a cuyo Emperador / suelen llamar Preste Juan los de Europa, &ca. por F. Matheo / de Anguiano, predicador Capuchino, Cest a dire / Histoire abregee de la conquete Spirituel de l'Empire / des Abyssins &ca. A Madrid de l'Imprimerie de Gonzales / de Reyes, & se vend chez François Lasso, Libraire in 4to / pag : 240 /

Historia natural, y general de las / Indias, por Gonzalo Hernandez de / Oviedo. / [1].

Commentarios de Ethiopia, do P. Je-/ ronymo Lobo /

Roteyro do P. Jeronymo Lobo. /

Relaçam do Naufragrio do Capitan / Joseph Cabreyra /

Historia de Ethiopia à Alta, pello P. / Manoel d'Almeyda. /

Historia de Ethiopia, em Latin do / Patriarcha Don Alfonso Mendice /

(Folio 13 verso)

The Translation of the Alcoran / into the Aragonese Tongue, by / John Andreas, a Moor, is reckond / the best by the Learned Mr. Gregory, / but extraordinary scarce & pro-/ portionally valuable. /

(Folio 14 recto)

Octavo. /

Espejo en que se deve mirar el buen Soldado, compuesto por Juan Marquez / Cabrera, Governador y Capitan General de la Provincia de Honduras / 1664. /

Historia de las Guerras del Brazil, del P. Juan Joseph de S. Teresa. fabulosa. /

Historia de Mindanao, del P. Conbes /

Historia de Mindanao, del P. Robles /

Peregrinaciones de Pedro Cobero /

Historia del Descubrimiento y Conquista del Peru. 2 vol. Amberes. 1555 /

1. This item has been crossed out in the manuscript.

Historia de la Indias, y Conquista de Mexico, de Francisco Lopez de / Gomara, escrita en buen Estilo, pero convencida de muchas fal-/ sedades. /

Thus terminates the fragmentary catalogue with its interesting notes. After reading the manuscript through one feels the illusion of having examined the private papers on Captain Stevens' desk. Certainly few documents can be found to give such an intimate glimpse at the workshop and methods of a busy foreign reader and scribbler of Spanish subjects during the early eighteenth century.

It must be borne in mind that the critical opinions herein divulged were made for the author's own guidance, and consequently they are characterized by an unusual degree of frankness and brevity. It is quite probable that they were made during the course of Stevens' reading, for they often indicate an impulsive reaction. In general his hasty estimates bear the severity of an impatient nature so that they cannot be relied upon very far. There is reason indeed to doubt the competence of a critic who judges adversely Calderón's masterpiece while he commends other plays of inferior composition. One is justified in assuming that Stevens was writing for profit and that he undertook to explore the literature and history of Spain with a view to finding saleable material. This explains his constant tendency to adaptation. If he did not like a work, his prejudice may have been due partly to the fact that it was unsuited to the taste of the English public. On the other hand, even when a book met with his approval he usually showed a restrained measure of enthusiasm expressed in terms of understatement.

Of particular importance to the student of comparative literature is the information regarding obscure editions. These contributions toward tracing Spain's literary influence help to account for the cultivation of the pseudo-Spanish novel in England. If the other translations by Stevens should ever come to light through discovery of the large manuscript collection which he is known to have left, a substantial chapter on Anglo-Spanish relationships could be completed.

Robert H. Williams

CHARACTER, ESSENCE, ORIGIN AND CONTENT OF THE JUS GENTIUM ACCORDING TO VICO AND SUAREZ

It has not been remarked thus far that Vico's doctrine of the *jus gentium* bears a striking resemblance to that of Suarez. Yet it is natural to suppose that Vico, who had spent long hours of study on Suarez' *Metaphysicae Disputationes*, would have felt a justified desire to get acquainted with Suarez' *maximum opus* in the domain of political theory, namely with *De Legibus*, where the doctrine of the *jus gentium* is set forth at length and, as we propose to show in this article, in a manner so exceedingly akin to the conception of *jus gentium* embodied in the *Scienza Nuova* that it confers more than a slight measure of plausibility on the claim that Vico may have been well acquainted with it.

To grasp these similarities fully it seems advisable to give first a concise account of Vico's conception of the *jus gentium* [1]. According to Vico *jus gentium* is :

a) Not *jus inter gentes* (international law). Let us keep in mind that Vico accuses Grotius of treating much less than half of the natural law of nations. International law is the outcome of a long process of development of the *jus gentium*. Grotius, Selden, Pufendorf, and the other theorists who have constructed ideal systems of law « do not treat of that *jus* pertaining to the preservation of the individual nations but of that which furthers the common preservation of mankind [2] ».

b) *Jus moribus constitutum*. Its sources are necessity and utility. « Rebus ipsis dictatibus regna condita. »

c) Natural law based on *sensus communis*, on the *koinai ennoiai* of the Stoics, and on the idea of the existence of God.

d) Universal, immutable, eternal, uniform among all nations although they arose each in a totally different epoch. Wherever there exist the same conditions and needs *jus gentium* is uniform [3] ;

1. Let us declare at the start that Vico differs essentially from Suarez in his view of *jus naturale*. Whereas for Suarez *jus naturale* is abstractly perfect, ideally just, law, Vico's view of *jus naturale* as *jus violentiae, utile cujusque*, right of self-preservation, points rather to Spinoza.

2. *Scienza Nuova Prima*, edited by J. Ferrari, Milan 1853, p. 20.

3. Vico maintains, for instance, that feudalism is an « eternal » phenomenon of history, recurring whenever certain conditions exist : he coins the concept of « eterna natura dei feudi ».

it originates and progresses constantly on the foundation of these conditions and needs.

e) It is not rational, philosophic law; it is not established by the abstract maxims of moral philosophers and theologians who, believing justice to be conceptually eternal, hold that it has always been practised by nations. It must be investigated on the basis of the ideas that man has entertained as to his necessities and interests.

f) It follows the same evolution in all nations; it progresses from *certum* to *verum*. « Having arisen from identical religious origins it proceeds through certain types of epochs, and goes through the same stages among all nations, reaching a final goal of clearness so that, on account of its perfection, it only remains for a school of philosophers to give it a last touch and formulate it in rational maxims based on the idea of an eternal justice [1]. »

g) It is distinguished in its character from *jus naturale* (which is *utile cujusque*) in that it is *utile nationum;* it is distinguished from *jus civile* because the latter is *utile civitatis;* its aim is different from that of *jus naturae*, and that of *jus civile*, since the aim of the former is *ut homo quoque modo vivat*, and that of the latter *ut homo feliciter beateque vivat*, whereas the goal of *jus gentium* exists *ut homo tuto et facile vivat.*

Let us now examine the conception of the *jus gentium* set forth by Suarez in his *De Legibus* [2].

Suarez' fundamental axiom is that *jus gentium* is merely human and positive [3]. This axiom Suarez derives from Aquinas [4]. The latter divides *jus positivum* into *jus gentium* and *jus civile*, and states that both the former and the latter are *humanum jus derivatum a naturali.* Suarez, fearing there might be some ambiguity in Aquinas' terms, proceeds to expound their meaning. The *lex positiva* [5] is called *humana* by Aquinas, and he considers as such all laws established by man. The *lex humana* Aquinas subdivides into two categories. The first category comprises the *lex humana per modum conclusionis*, the second the *lex*

1. *Op. cit.*, pp. 18-19.
2. Lib. II, Cap. XIX, XX.
3. Suarez, Lib. II, Cap. XIX, 3.
4. Q. 95, art. 4.
5. Let us remember that in scholastic juridical doctrine the terms *lex* and *us* are synonymous. The reason for this synonymity is that scholasticism being based on the concept of Ordo « indem so immer der Mensch als Glied einer von Gott gewollten Ordnung, also nach der moralischen Seite als unter einem System von ordnenden Gesetzen gesehen wird, ist es verständlich, dass die Scholastik Gesetzesphilosophie eher war denn Rechtsphilosophie. » (H. Rommen, *Die Staatslehre des F. Suarez*, Gladbach, Volksvereinsverlag, Köln, 1926).

humana modo determinationis. The first kind of *lex* receives its validity through natural law and can be called rather *declarativa juris quam constitutiva;* the second kind, which introduces something juridically new, can be termed *simpliciter positiva.* In other words, the first category applies to institutions which being of natural law (religion, marriage, patria potestas, etc...) do not establish new law; the second to legal enactments which introduce juridical rules or regulations. In Quaestio 95, art. 4, Aquinas — Suarez writes — seems to speak of the *jus gentium* as of the *lex humana et positiva, taken* in the first meaning of *lex declarativa juris* (institutions of natural law); since he openly states that the *lex humana et positiva est per modum conclusionis* and derives its validity *a jure naturali.*

Aquinas' claim that the *jus gentium* derives its validity from natural (namely rational) law is no bar to the interpretation of *jus gentium* as belonging to the category of *lex positiva et humana*, namely of *jus ab hominibus constitutum;* since he says that the *jus gentium* is established (*constitutum*) *per modum conclusionis* and not *determinationis.* The *lex declarativa juris* or *lex humana positiva* (institutions : religion, marriage, *patria potestas*, etc.) does not receive an integral determination *in particulari, ex vi jure gentium;* but it is established among all nations (*in communi*) *per modum illationis;* such an *illatio* being not *simpliciter necessaria* (namely not a mere corrollary of abstract justice, or *jus naturale*) but so adapted to nature that « quasi instigante natura inferatur ».

Soto, Covarrubias, Bellarmino interpret Aquinas in the same sense as Suarez. It is also to be noted that the interpretation given by Suarez coincides with that of the professional jurists. The latter distinguish *jus gentium* into two classes : *primarium*, and *secundarium*, and state that the former is included in *jus naturale* whereas the latter is included in the *positivum humanum*[1]. Suarez concludes the long historical process that had constantly tended to fuse the two concepts *jus naturale, jus gentium.* In him the fusion is accomplished completely; *jus gentium*, he affirms, is intrinsically natural and it is called *jus gentium* « quia illo gentes utuntur communiter. »

Suarez' conception of the *jus gentium* is made clearer by the contraposition of it to the *jus civile.* We must reject the superficial distinction asserting that the difference between the two lies in the fact that the *jus civile* is the law of a single city or state whereas the *jus gentium* is common to all nations. Being

1. See Alb. Bolognetti, *Tractatus de legibus et juramentis,* Chap. 27; Pinell., *De rescindenda venditione,* rub. C.

founded merely on a criterion of spacial extension this criterion of the greater or smaller range of validity of the two *jura* is accidental, unessential. We must, instead, set up the following definition : the provisions of the *jus gentium* differ from those of the *jus civile* in that they cannot be ascertained from written laws but from the customs — not of this or that city or province — of all nations. *Jus gentium* is not written; in that it differs from all civil written law even if it be the law common to a whole empire. Unwritten law is represented by custom. Here Suarez traces a sharp division between local customary law and *jus gentium.* If unwritten laws arise from the customs of a single nation and are obligatory merely for that nation they are termed also *jus civile.* In the case of local customary law, in other words, there cannot be any discrimination made between it and *jus civile:* they are identical in essence. But if *jus gentium* is a product of the customs of all nations, if it is obligatory for all, « hoc credimus esse jus gentium proprium », which differs from natural (rational) law in that the latter is subservient to nature (abstract justice), the first is a product of custom *(moribus innititur). Jus gentium* is differentiated from *jus civile* by its origin, foundation, universality.

The amazing coincidence between this conception of the *jus gentium* and that of Vico is clearer than the light of day. Suarez, commenting the definition given by Justinian of the *jus gentium*, definitely stresses the same element on which Vico's attention is concentrated. In Justinian's definition « jus autem gentium omni humano generi commune est; nam usu exigente et humanis necessitatibus, gentes humanae jura quaedam sibi constituerunt », Suarez writes, we must carefully ponder on that expression « usu exigente », and on the verb « constituerunt ». This gives us the clue to the distinction between *jus naturale* and *jus gentium. Constituerunt* means *: jus gentium* was established not by nature (abstract reason), but by man; while *usu exigente* tells us that it was established not by written laws, but by custom. Compare this with Vico's : « The builder of this world of nations, which obeys its divine architect, Providence, is human will, by nature extremely uncertain in particular men, determined, however, by the wisdom of mankind guided by the criterion of human self-interest or necessity uniformly common to all particular natures of men; which human necessity and self-interest are, according to the Roman jurisconsults, the sources of the entire natural law of nations [1]. »

1. *Scienza Nuova Prima,* p. 42.

Thus far, however, the proof of Vico's dependence on Suarez is not sufficiently substantiated. Vico might have taken his conception of the *jus gentium* directly from Justinian's definition. But the matter takes on a different complexion when we come to scrutinize at close range what is, according to Suarez, the content of the *jus gentium*. The latter, Suarez writes, contains certain maxims and rites, or types of conduct *(modos vivendi)* which by themselves and directly are not addressed to the universality of man, nor have as their proximate goal the mutual association and communication of nations, but are established in every single political entity *(in unaquaque republica)* within the confines of the latter's jurisdiction *(in foro suo)*. Nevertheless such maxims, rites, types of conduct have, in all nations, a certain either generic or specific similarity, so that almost all nations have the same religious practices or laws. The outstanding example of this similarity is, of course, that of religion; since the worship of God is of natural law, *absolute*, although its specific manifestations may vary from place to place, as its regulation devolves on *positive divine* law, and since in the order of things, religion is subject to the jurisdiction of civil or private law. We can say more exactly that religious institutions are of *jus gentium;* sacrifices, for instance, are not *simpliciter de jure naturali*, and nevertheless almost all nations practice them, so that they may be said to pertain to the *jus gentium*. Similarly, the institution of priesthood is not *absolute*, of natural law, but is so consentaneous with it that almost all nations are at one in having adopted it, although there may be great variety in detail. Isidore quotes many other institutions that may be said to belong to *jus gentium*, for instance, the occupation of territory, house-building, fortification of towns, the use of money; many particular contracts belong to *jus gentium*, for instance buying and selling; similarly the institution of *postliminium*, if it is true that it is common to all nations (since, proximately, it seems to pertain rather to *jus civile* than *jus gentium*). The same may be said of the prohibition of marriage between people of different religions; since, in fact, such a prohibition does not have any connection with the general intercommunication and association of mankind [1], but is prompted by the self-interest of the community in which that prohibition is made. If in such a prohibition there is great similarity among nations (of which I am not certain), it would be sufficient to justify us in stating that it pertains to the *jus gentium* [2].

1. I. e., It is not of international law.
2. *De Legibus*, cap. XIX.

It is very likely that from the preceding statements of Suarez concerning the specific content of the *jus genitum* Vico may have taken a few hints. Does not the *Scienza Nuova* place at the beginning of the list of *juris gentium* institutions that of religion ? Does not the theme of the *prohibitio connubii* play a conspicuous rôle throughout? Does not the territorial problem *(agraria prima, agraria seconda)* receive its due emphasis in Vico's treatment of the development of Roman history? But even these, after all, might be conjectures. What, to my mind, provides the decisive proof that Vico was acquainted with the *De Legibus* of Suarez, is that in the *Scienza Nuova* he adopts Suarez' terminology when he treats of the three *autorità*. The confrontation of two passages settles the problem.

Suarez :

« Triplex potest distingui moralis gubernatio hominis; quaedam *politica*, quae pertinet ad regimen civitatis et communitatis perfectae; alia *œconomica*, quae spectat ad regimen unius familiae, seu domus; tertia dici potest propria uniusquisque circa semetipsum, quae dici potest *monastica*, quasi unius regimen continens [1] ».

Vico :

« Primam vero juris auctoritatem licet appellare *monasticam*, seu solitariam, quam homines in solitudine habent [2]. »

« Sed primi homines hanc monasticam auctoritatem concubitu certo protulerunt in filios, tamquam in suas ipsorum partes, quod fundamentum societatis *œconomicae* philosophi communi calculo statuunt [3]. »

« An dominio eminenti, civili libertati et summo imperio constet civilis auctoritas [4]. »

The slight terminologic change in the third term *(auctoritas civilis* instead of *politica)* is explained by Vico's habit of translating the Italian expression *ragione di Stato* by *aequitas civilis*, a practice highly characteristic of the counter-Reformation epoch. But Vico's adherence to Suarez' terminology in the designation of the first two *auctoritates* is significant.

Elio Gianturco.

1. Suarez, *De Legibus*, Lib. III, cap. XI.
2. Vico, *De Uno*, XCVIII, p. 58.
3. *Op. cit.*, CI, p. 60.
4. *Op. cit.*, CX, p. 70.

UNE TRADUCTION ESPAGNOLE INCONNUE DU BRUTUS DE VOLTAIRE

Malgré le peu de succès que *Brutus* a eu en France, les éditeurs d'Amsterdam des *Œuvres* de Voltaire affirmaient dès 1738, que c'était la tragédie de l'auteur « qui a été traduite en plus de langues et que les nations étrangères aiment le mieux[1] ». Surtout en Hollande, la pièce a trouvé des admirateurs. Sybrand Feitama, désappointé de voir que ses traductions échouaient auprès des spectateurs du théâtre d'Amsterdam, les offrait du moins aux lecteurs, en les publiant; et parmi ces tragédies se trouve *Brutus* dans sa *Tooneelpoëzy*[2]. Cet ouvrage stimulait immédiatement un autre amateur de théâtre, J. Haverkamp, à finir la traduction de cette pièce, qu'il avait commencée déjà depuis plusieurs années. Dans la préface de la première édition de son *Brutus*[3], il porte à la connaissance du public qu'il avait offert sa traduction aux directeurs (régents) des hospices (ces derniers ayant à décider de la représentation d'une pièce, dont ils touchaient la recette), bien qu'il fût étonné et chagriné de constater qu'on n'avait jamais représenté la pièce dans la traduction de Feitama. Après quoi il fut bien surpris d'apprendre que Feitama avait de nouveau présenté sa pièce pour être jouée, quoique cet auteur eût d'abord refusé d'en faire une seconde fois la demande, affectant une attitude offensée. Quelques jours après les directeurs reçurent même une troisième traduction, celle de F. Rijk[4]. « Voilà donc trois traductions de la même pièce, offertes à la même époque, fait qui n'a pas son pareil; encore est-il possible qu'on en présente davantage sous peu; on sait au moins que plus d'un amateur travaille encore à la traduction de la même pièce. C'est bien la preuve incontestable que M. de Voltaire a su gagner l'estime et l'approbation des connaisseurs. »

Le résultat de l'enthousiasme soulevé par *Brutus* fut que les Régents, afin de ménager les susceptibilités, décidèrent de

1. Henri Lion, *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris, Hachette, 1895, p. 46-47.

2. Tweede deel Te Amsteldam, By P. Visser, en A. Slaats, Boekverkoopers, MDCCXXXV.

3. *Brutus*, treurspel; gevolgt n. het Fransche van den Heere De Voltaire; dor J. Haverkamp. Te Amsteldam, By IsaakDuim, Boekdrukker en Boekverkooper, bezuiden het Stadhuis, 1736.

4. Voir Dr. J.-A. Worp, *Geschiedenis van het drama en het tooneel in Nederland (Histoire du drame et du théâtre en Hollande)*. Groningue, 1908, II, p. 322.

n'accepter aucune des traductions. Haverkamp applaudit même à cette décision. Il juge que le désir des amateurs de théâtre, qui avaient insisté pour qu'il finît sa traduction, a été satisfait. Cependant, puisqu'il s'est donné cette peine, il se décide à faire imprimer son travail. Et il a vu juste, puisque celui-ci a eu trois éditions (1752-1753-1785) [1].

Le fait que l'on continuait au milieu du siècle à s'intéresser à la tragédie de Voltaire, n'est pas seulement prouvé par ces rééditions, ainsi que par la seconde édition de la traduction de Feitama (1756) [2], mais encore par une traduction espagnole publiée en 1758 à Amsterdam chez G. et J. de Broen. On sait que les membres de la communauté séphardite (judéo-ibérique) jouaient la comédie. Déjà P. Scheltema [3] a consacré une étude à la requête que ses membres présentaient en 1708 aux bourgmestres d'Amsterdam demandant de pouvoir continuer à donner des représentations dramatiques en cercle privé. Les Régents du théâtre refusent d'y acquiescer, parce que ces représentations attireraient non seulement un public juif, mais encore des chrétiens, ce qui nuirait aux intérêts du théâtre officiel et par conséquent aux hospices qui participaient aux bénéfices. On trouve des détails sur l'activité dramatique des soi-disant Juifs portugais d'Amsterdam dans un article de J.-S. da Silva Rosa, *De Joden in den Schouwburg en de Opera te Amsterdam gedurende de* 17e *en* 18e *eeuw* [4]. On y lit e. a. une déclaration faite en 1696 par Mordechai Jonathan Henriques devant le notaire François Teixeirandet, disant que Francisco Rodrigues Henriques avait loué cette année-là, à Vloyenburgh, le magasin d'un certain Abraham Serrano pour y jouer la comédie durant six semaines. Le même auteur donne aussi des détails concernant la requête de 1708. Depuis neuf ans déjà, les Juifs portugais avaient l'habitude de jouer le mercredi des comédies espagnoles sur un grenier ou dans une chambre. Comme c'était le jour où le théâtre d'Amsterdam chômait, ils croyaient ne pas nuire à cette institution. Ils avaient même, en ayant été priés, donné des représentations espagnoles au théâtre communal, représentations dont les pauvres avaient profité. Ils tenaient à continuer, parce que, selon leur dire, la plupart d'entre eux ne comprenaient ni ne parlaient la langue néerlandaise [5].

1. *Loc. cit., ibid.*
2. *Loc. cit., ibid.*
3. *Amstels Oudheid (Antiquités Amstelodamiennes).* Amsterdam, 1872, VI, pp. 201-204.
4. Revue hebdomadaire *De Vrijdagavond,* première année, t. II, 1924, p. 313 et suivantes.
5. *Loc. cit.,* p. 328.

Da Silva Rosa mentionne encore que, vers 1750, un certain nombre de Juifs portugais ont fondé un théâtre espagnol, où l'on jouait aussi des opéras, traduits du français. Les seuls membres du cercle y avaient leur entrée, à moins qu'on n'y fût introduit par un d'eux. Comme la scène juive n'admettait pas d'actrices, les rôles de femmes y furent tenus par quelques acteurs dont on cite les noms : Errera, Carrança, Salom, Torres et Aguila. Cependant il semble que les représentations théâtrales espagnoles de cette ville sont de beaucoup plus vieille date. Il résulte de deux déclarations faites devant notaire, datées respectivement du 1er et du 8 février 1667, que dès cette époque des représentations espagnoles étaient données dans un magasin par Abraham Israel, Samuel Rosa et par le poète bien connu Daniel Levy (Miguel) de Barrios. Plus de trente personnes assistaient à ces représentations, parmi lesquelles les enfants du bourgmestre Valckenier. C'est ainsi que l'on peut constater que des chrétiens aussi allaient voir ces représentations; et l'on voit, d'autre part que les habitants d'Amsterdam avaient alors des notions relativement étendues de la langue espagnole[1]. Le *Brutus* dont il s'agit a été traduit par B. Garcia [2]. La page de titre porte cette indication : *Bruto. Tragedia de Mr. de Voltaire. Traducida del Frances en Español, Por B. Garcia. Impressa en Amsterdam,*

1. Samuel Rosa épousa en août 1670 Blanca de Pina, la sœur de la femme de Barrios. Il était marchand de diamants, fut déclaré en faillite en 1671 et partit pour Anvers. Il mourut à Paris vers 1683. Je dois ce détail, ainsi que les deux actes passés devant le notaire Jacobus Snel à Amsterdam, à M. A.-M. Vaz Dias, auteur de *Spinoza, Mercator autodidactus.*

2. Il me paraît très vraisemblable que B. Garcia est identique à Benjamin de Jacob Garcia dont j'ai trouvé le nom dans les registres des archives communales d'Amsterdam (inscriptions de la « Puy », livre 728, feuille 207), où sont inscrites les publications de bans. Le 18 novembre 1746 furent publiés les bans de Benjamin de Jacob Garcia (il signe : Binjamin de Jacob Garcia) de Lisbonne, âgé de trente ans, domicilié au Stromarkt, assisté de son père Jacob Garcia et de Rébecca (elle signe Rica) de Abraham Moralis (elle signe : Morales) de Portugal, âgée de quinze ans, demeurant à l'adresse ci-dessus, assistée de son père Abraham Moralis. B. Garcia naquit donc en 1716 à Lisbonne.

J'incline à croire que le Benjamin Garcia aux dépens duquel fut imprimé à Amsterdam en 1780, un petit livre intitulé : *Sermaõ Moral e Panegirico, que no K.-K. Mikve Israel prégou o H.-H. R. Jahacob Lopes da Fonseca na celebre festividade dos Nirvos de Ley... O Sr. David Morales, Hatan Bereschit, O Sr. Mordechay Motta, Hatan Thora,* En Curaçao. 5540. Impresso a despeza do Senhor Hatan Bereschit Binjamin Garcia. Em Amsterdam 1780 ». 4°, est notre traducteur. Le David Morales qui, cette même année, remplissait à la synagogue de Curaçao la fonction honorifique que Garcia remplissait à Amsterdam est un des parents de sa femme. Si cette supposition est exacte, Garcia vivait encore en 1780. Un exemplaire du sermon susdit se trouve à la Bibliothèque du Séminaire des Israélites Portugais à Amsterdam (num. 15 D 30[5]). Je dois cette indication au Bibliothécaire, M. J.-S. da Silva Rosa.

A Costa de M. Gavilan[1], *y A. Morales*[2]. *En la Oficina de G. y J. de Broen. MDCCLVIII*, et M. Gavilan et A. Morales offrent la tragédie traduite au « Director del Colegio de la Comedia Española, don Enrique Gomes Soares », dans une dédicace dont les termes sont des plus flatteurs. « Es Cierto, que el grande zelo, y aplicacion con que Vmd. se desvela en tomar a su cargo la direccion del Colegio de la Comedia Española, solicitando con tanto fervor los medios mas combenientes, y proporcionados a su Conservacion, dirigiendo el fin de tan penible afan solo al comun beneficio de la Compañia : Deviera ser motivo suficiente para que en reconocimiento de lo que deste favor nos toca en parte ofreciesemos a Vmd. en calidad de ofrenda la pequeña obra que encierra este corto Volumen. » Ces paroles ne nous apprennent pas d'une manière exacte si ces messieurs étaient des acteurs professionnels qui vivaient du revenu de leur jeu. En tout cas, il est curieux que cette dédicace parle ouvertement de représentations théâtrales et d'un Colegio de la Comedia Española. On doit croire que les « Régents », à cette époque, étaient moins regardants que cinquante ans plus tôt.

La traduction de B. Garcia est précédée d'une préface intéressante : « La Tragedia de *Bruto* dió Mr. de Voltaire a luz en el Año de 1730[3]; Representose entonces en Paris solo 16 vezes[4], por donde se conoció que esta fué de sus Tragedias la que menos lauro adquirió; pues se nota que todas las demas que compuso se representaron quando menos 30 a 40 vezes seguidas ».Garcia se rendait parfaitement compte de la circonstance qui avait fait que cette pièce n'avait pas eu beaucoup de succès en France, c'est-à-dire du fait que le personnage de Brutus ne figure pas au second acte. Les modifications que Voltaire a apportées à sa pièce en 1738 ont à son avis contribué à la rendre plus drama-

1. La bibliothéque du séminaire des Israélites portugais à Amsterdam possède de Mh. Ga. Gavilan ou Gavilaô : 1° Un épithalame portugais (manuscrit) à l'occasion du mariage de Moseh de David Henriques de Castro et d'Abichael Machado (29 août 1764); 2° Une ode portugaise (une feuille « in folio » imprimée) au sujet de l'élection de David de Emanuel da Silva comme ghazan de la communauté israélite portugaise à Amsterdam en 1772; 3° Un épithalame portugais (manuscrit) à l'occasion du mariage de Daniel da Costa Gomes de la Penha et d'Esther Telles da Costa, 23 novembre 1775. Je dois cette communication au bibliothécaire, M. J.-S. da Silva Rosa.

2. Selon toutes les apparences, le beau-père du traducteur.

3. Ce n'est pas tout à fait exact. La première a eu lieu le 17 décembre 1730. (H. Lion, *loc. cit.*, p. 46). La première édition est parue chez J.-Fr. Josse, Paris. 1731; la seconde « revue et corrigée par l'auteur » la même année à Amsterdam. E.-J. Ledet et C^ie^ et J. Desbordes. Voir Georges Bengesco, *Voltaire. Bibliographie de ses œuvres*, Paris, 1882-1885, t. I, p.10-11.

4. Selon H. Lion, *loc. cit.*, p. 46, quinze fois.

tique. Je cite ci-dessous la critique que donne Garcia de la première version du second acte. On verra a quel point elle est conforme à celle d'un critique moderne, Henri Lion [1] :

« Este me parece haver sido el motivo que movió a su Autor à hazer nueva reforma de dicha Tragedia, corrigiendo en la segunda los defectos que, al parecer, halló el Publico en la primera : y aûn que no se haga mencion de quales fuessen, a poca reflexion se conoce haver sido uno dellos el que en todo el espacio que ocupa el segundo Acto no hizo mencion de Bruto para hazerlo salir al Theatro, que siendo Bruto el Heroe de la Pieça no dexa de ser grande defecto, y esto se prueva de que en su Reforma dispone expressamente una Scena en el fin del Acto para hazer salir a Bruto; para cuyo fin halló a proposito el suprimir otra que havia en el principio del mismo Acto donde salian Tulia, y Argine : de la qual se seguia la primera conversacion de Tito con Tulia, donde se dava a entender la quexa de que en el seguimiento de la Pieça se haze mencion tener Tulia contra Tito. Pero esta Scena no le haze falta, respecto de que sin ella lo dan bastantemente a entender los lances. De suerte que, mediante las razones expuestas, fué mas combeniente el escusar esta, que no la de Bruto que el Autor puso ingeniosamente en su lugar : a demas que con ella nos haze mas capazes de la Actividad, y zelo con que Bruto se empeña en solicitar la Conservacion de la Libertad, demostrando el rezelo con que se hallava de que la Industria del Embaxador Toscano no tramase con sus hijos algun ardid perjudiciable a los Romanos. Assimismo nos da aqui a entender el motivo que el, y el Senado tuvieron para negar a Tito el pretendido Consulado, que tambien no dexa de ser una circunstancia essencial, siendo este el motivo de la quexa de Tito contra el Senado, y principal objecto de donde se origina el azumpto de la Pieça.

Tambien se deve advertir que sin esta Scena no se veria la confiança que Bruto haze de Messala para que, mediante la estrecha amistad que con su hijo Tito professa, procure darle buenos consejos, todos dirigidos a la Conservacion de la Libertad de la Patria : lo que sin duda fué dar mas ocasion a Messala para que, abusando de aquella confiança, pudiese mas a su salvo persuadir a Tito a sus depravados dissignios de declararse Traydor contra la Patria ».

Garcia a connu une des traductions hollandaises puisqu'il dit que la pièce a été traduite en plusieurs langues, notamment en hollandais, et qu'il ajoute : « en cuya ajustada, y legal tra-

1. *Loc. cit.*, p. 50.

duccion mostraron todo quanto cabe en el Arte de perfecto, y en el discurço (*sic*) de elegante. » Cependant il regrette que le traducteur hollandais se soit tenu à la première édition de Voltaire qu'il appelle franchement « defectuosa ». Étant convaincu que la seconde version de *Brutus* aurait du succès « aqui en nuestro Theatro Español », il a décidé de traduire d'après cette seconde version de Voltaire, « que es la que corre en sus Tomos[1] ». Il semble que le travail lui ait causé bien des difficultés. A plusieurs reprises il avait voulu y renoncer de peur que « disponer, assi las frases, como los lanzes con tal Arte que no desdiziendo del original Frances, no causasen estrañesa (*sic*) en el genio Español, conciderando (*sic*) la grande oposicion que en los Poëmas Dragmaticos (*sic*) se encuentra de una, a otra Nacion ». Mais encouragé par ses amis qui l'y ont aidé, il a fini par terminer ce travail, et il a eu la satisfaction de voir sa traduction paraître sur la scène « con general Aplauzo (*sic*) del Auditorio ». Il a été très content de la représentation. Garcia nous communique encore qu'il s'est tenu autant que possible à l'original français; que cependant il a dû rayer quelques phrases « assi por que en el Idioma Español no satisfasian (*sic*) los derechos de la orden regular, como por abrir camino a otras a que la medida, y disposicion del Verso me obligaron a aumentar en otros lugares, por que sin este arbitrio me exponia a que mi Traduccion ocupase mas tiempo que el que la buena orden permite a un Poëma Dragmatico; pero sin embargo protexto (*sic*) que en nada me hé apartado del principal sentido del original. » Mais il faut s'entendre sur ce qu'il appelle fidélité à l'original. Si la division en cinq actes a été maintenue, le mètre a été changé. La plupart des scènes ont été versifiées en « silvas », où les vers de onze syllabes sont de beaucoup les plus usités et où il a emprunté au français la rime plate. Il emploie également les « décimas », « redondillas » et « versos de romance ». Au dernier acte apparaissent les « octavas reales ». Pour ce qui est du mètre, il s'est donc tenu presque absolument aux règles de la comedia espagnole. Il a changé quelques-uns des noms des personnages. Messala s'appelle Flavio, Proculus Marcio, Argine a été changée en Libia, « por ser que aquellos no se ajustavan a mi gusto con la pronunciacion Española ».

Du moins le traducteur a-t-il jugé bon de ne pas donner à la tragédie la fin traditionnelle d'une comedia espagnole. « Aquellos que no tienen inteligencia de las Comedias, ni Tragedias Francesas, y que solo la tienen de las Españolas; no dexaran de

1. Garcia aura en vue l'édition des Œuvres de Voltaire, en 1738, chez E. Ledet, à Amsterdam (t. II). Voir G. Bengesco, *op. cit.*, pp. 10-11.

estrañar el genero de fin que doy a esta Tragedia, pues siendo fuera de la regla que usan los Españoles, en que acostumbran prevenir al Auditorio haverse ya acabado la Comedia, pidiendoles al mismo tiempo perdon de las faltas; es cierto que careciendo aqui desta circunstancia, y viendo que se da fin con solo dar Bruto gracias a los Dioses de que Roma se halle libre; diran que es un fin insipido, y de poca satisfacion. Pero digo a los que discurrieren desta manera, que a demas de que deven hazerse cargo de que esto es una Traduccion, yo por mi (presindiendo (*sic*) del grande merito que en mi estimacion alcançan las Comedias Españolas) no hallo que sea necessario advertir al Auditorio que alli dió fin la Comedia, pues esso los lances lo dizen, el mismo fin lo demuestra, y los Representantes dexando desamparado el Theatro lo dan a entender. »

Quoique Garcia se permette de grandes libertés orthographiques il possède parfaitement la langue espagnole. Ce qui lui manque le plus, c'est le sens poétique.

Sa traduction est importante parce qu'elle montre d'abord qu'au milieu du XVIII^e^ siècle, on donnait régulièrement des représentations espagnoles à Amsterdam, et que les Juifs dits Sephardim, quoique leur langue habituelle fût le portugais, constituaient un public capable d'apprécier une pièce jouée en langue espagnole[1]. Elle montre ensuite que la connaissance de la comedia espagnole était profonde parmi les Sephardim, ce qui ressort clairement des remarques empruntées à la préface de Garcia et de l'usage qu'il fait de la métrique espagnole. Ce qui est encore remarquable c'est le choix de la pièce... Ainsi les Juifs portugais restaient au courant de la culture de leur époque; et de même que les Espagnols de leur temps habitant leur presqu'île, ils voulaient connaître la tragédie française, fût-ce en travesti espagnol. Remarquons encore que l'on osait alors représenter une pièce peu compatible avec la religion juive. Si l'on se rend compte qu'il s'agit d'une représentation qui avait lieu devant un cercle assez restreint de coreligionnaires, on doit avouer que cette génération était animée d'un esprit fort libéral, — même si nous devons admettre que le traducteur lui-même était un réfugié persécuté à cause de sa foi. Ce public judéo-ibérique, sans ignorer ce qu'on publiait en néerlandais, sans ignorer les

1. Je possède personnellement un exemplaire de l'ouvrage dont on trouve ici l'analyse; un autre exemplaire se trouve à la bibliothèque de l'Université d'Amsterdam.

Cette traduction espagnole n'a été citée qu'une seule fois à ma connaissance. C'est le D^r^ H.-C. Rogge qui dans son essai : *De opera te Amsterdam* (*L'opéra à Amsterdam*), dans la revue *Oud-Holland*, 1887, en fait mention dans une note (p. 179).

pièces qu'on jouait au théâtre d'Amsterdam, avait besoin de pratiquer un art qui avait eu son amour dans la patrie d'où il avait été chassé [1].

J. A. Van Praag.

EL ABATE MARCHENA AND FRENCH THOUGHT OF THE EIGHTEENTH CENTURY

A sympathetic understanding of each other's thought becomes possible for two peoples only in proportion as higher education and an unhampered exchange of ideas facilitate such a relation. In his *Avis aux Espagnols* Condorcet stresses the rational processes of *mind (les lumières de la raison)* and the growth of public opinion as imposing forces in the acquisition of liberty, notably *la liberté de penser*, and he adds :

« Si les raisonnements, sur lesquels je m'appuie, ne paraissent pas des démonstrations aux espagnols, quel droit aurais-je de vouloir qu'ils préférassent ma raison à la leur? Je ne leur dirai donc pas : adoptez ce que je regarde comme nécessaire à l'existence d'un peuple libre; mais je leur dirai : saisissez du moins ce qu'aujourd'hui vous croyez constituer la liberté; et puisqu'alors il vous sera du moins permis d'examiner, de discuter toutes les opinions, bientôt vous marcherez d'un pas ferme dans la route que votre courage vous aura ouverte : je ne demande point aux hommes d'aucun pays, d'aucune secte, qu'ils reçoivent telle ou telle vérité, quelque importante, quelque utile qu'elle puisse être; je leur demande seulement de la chercher, bien sûr que, dans peu, ils l'auront trouvée. »

1. Après avoir terminé cette étude, j'ai trouvé encore quelques détails sur le théâtre des juifs portugais à Amsteldam dans le *Schouwburgs Almanach, voor den jaare MDCCLXXXVI*, te Amsterdam, By Cesar Noel Guérin (pp. 83-86), source où avait puisé M. da Silva Rosa pour l'essai qu'il publia dans le *Vrijdag-avond*. C'est là qu'on lit que la troupe d'acteurs existait environ 1763 et qu'elle n'a pas subsisté longtemps. C'étaient des marchands riches qui la maintenaient. Seuls pouvaient assister aux représentations ceux qui contribuaient aux frais et aux gages des artistes. En outre, les fondateurs disposaient de billets de faveur qu'ils donnaient à leurs amis. Leur répertoire se composait de comedias espagnoles comme *De uitwerkzels van haat en liefde* (probablement : *Afectos de odio y amor)* et *Sigismundo, of 't leven is een droom (La vida es sueño)* de Calderón, quelques pièces de Moreto (on ne donne pas de titres), des comédies et tragédies traduites du français, comme notre *Brutus, De doctor tegen dank (Le médecin malgré lui), De gewaande hoorndraager (Le cocu imaginaire)* et aussi quelques opéras bouffes. Parmi les noms d'acteurs cités figure celui de « Gavitan ». Il me semble reconnaître ici une faute typographique : on doit lire Gavilàn.

This admirable passage helps us to understand the devitalizing process of Spanish thought, which ran its course after the promise of intellectual liberty at the beginning of the sixteenth century had not been fulfilled; it suggests why that process led inevitably to the loss of educational values, and makes clear that the Spanish nation failed to achieve freedom of opinion because disapprobation of skepticism and of courageous questioning gradually undermined mental discipline and impoverished the national culture. The doors of the universities were closed to liberalism when it became evident that timeworn scholastic doctrine and historical curricula were to remain unchallenged. In this course of events the curbing influence inherent in the authority exerted by the decisions of the Council of Trent played an effective part.

The reform of the schools, advocated by Luis Vives in his *De disciplinis* (1531), never came about. Within a brief time the important teaching posts were reduced to the theological field, and the sciences were either left to repose on their medieval Aristotelian basis, or were dropped from the school program. This conservatism likewise produced a cautious scrutiny of ideas from the outside, making impossible fearless inquiry into the nature of contemporary foreign thought and begetting indifference to any original study.

By the eighteenth century this exclusion of the new world of ideas in philosophy and science had become tantamount to a settled policy in the higher institutions of learning to shun all examination of specifically French ideas. Contemporary evidence of this cultural ruin in Spain is afforded not only by the impersonal records of the university archives, by official reports on their actual needs and deficiencies, but also by the individual testimony of the foremost men of the century. Feijóo, Torres Villarroel, Isla, Cadahalso, Marchena, all of whom were imbued with principles of liberalism, made much of the manifest contrast between *la miseria intelectual* at home and the economic and scientific progress achieved abroad. This want of interest in foreign thought is corroborated to day by the most recent bibliographies of French authors. As far as I am aware Spain has contributed no significant critical investigation of the works of the most distinguished eighteenth century writers of France. Only a number of translations enjoyed an extensive vogue, lasting well into the nineteenth century. To this I shall return presently in speaking of el abate Marchena.

It does not fall within the brief scope of this article to record the numerous remarkable factors in a gradual and belated

revival. Among the most notable are the founding of academies, after the French pattern, with the achievement of the remarkable lexicon *de Autoridades*, the establishment of museums and a *Jardín botánico*, the renascence of the study of the physical sciences, of political economy, of historiography and a more critical use of texts and documents. Nevertheless, these accomplishments were the work of a limited group of active minds along a narrow front, separated by an abyss from the rest of the people. No advance could be initiated by the latter, deprived as they were of schools and systematic instruction moreover, the hands of a reactionary government were upheld by the conservative and ignorant element of the clergy, who were in no sense equipped to undertake the betterment of general education.

This recapitulation may help to explain the obstacles which prevented a free flow of French thought into Spain during the eighteenth century. To be sure certain French writers had become known to the intellectual classes through international channels which made feasible the penetration of foreign culture into Spain, such as, political and diplomatic intercourse, or the comings and goings of the refugees who had fled from a Spain with which they were at odds. In the introductory chapters to that part of his *Historia de las Ideas Estéticas*, which deals with the eighteenth century, Menéndez y Pelayo first reviews the state of ideas in contemporary England, France and Germany, and then passes to a consideration of a long list of Spanish works. His spirited presentation quite blinds one to the fact that the books he examines represent a series of imitative productions now wholly forgotten, and never of marked significance in a history of ideas. One lays down this portion of Menéndez y Pelayo's history with a sense of futility because of his failure to pierce to the actual state of Spanish thought. He presents to us a roster of mediocre products instead of an objective analysis of the culture of Spain and of the fallen state of « aesthetic ideas ». In that work, as well as in his *Heterodoxos*, many of whom had been opponents of Spanish teachings, the noted critic does not discuss all the historical causes of the decline in an exhaustive way. His unswerving loyalty to the national faith, his frequently unconscious and marked bias to the ultramontane point of view made him loath to recognize all of the aspects of the baleful restraints which had been exerted by rigid conservatism on the intellectual progress of his people. Similar conflicts between reactionary and progressive sentiments had taken place throughout Europe. But if liberty of conscience won

conspicuous victories elsewhere in Europe, it had no less clearly received a distinct setback south of the Pyrenees. Therefore no history of ideas should leave the reader in doubt as to the issue which proved so disastrous for untrammeled speculation and independent opinion in Spain.

The apathetic body politic of Spain, awaiting like others the dawn of a new age, was struck by the lightning of the French Revolution with typical results. On the one hand, it unified and intrenched the traditionalists within their immemorial position, apparently justifying their fear of a European upheaval not only in government, but in philosophy and religion. On the other hand, it stirred the youth to sporadic manifestations of protest against the backward plight in which the nation found itself. At the outset the intellectual die-hards held the stronger hand, and the fermentation could not gain ground until the early nineteenth century, when it reacted to the stimulus of a great patriotic effervescence. Then the French invaders occasioned a national uprising, introducing at the same time a new wave of foreign influence drawn from the world of political and philosophic thought.

To this period, which may be said to record the beginnings of the modern Spain, belongs the much misunderstood career of *el abate* Marchena. His contributions have been underrated because the mention of his name has been quite invariably accompanied by stereotyped epithets of vituperation, forged by ignorance or malice ever since his own time. Even Menéndez y Pelayo, whose long and erudite essay [1] on the strange figure of José Marchena is the only study we have, is biased in his attitude, by his religious point of view. Indeed the latter vitiates a large number of his judgments on heterodox Spaniards. He accepts fleeting impressions and gossip without giving Marchena the benefit of a wholly objective analysis. In this case, the verdict rendered is the more serious in that Menéndez y Pelayo has become an authority blindly followed, whose words are repeated without rebuttal by the most recent literary historians.

Marchena was first and foremost the peculiar result of a chaotic political situation. In spirit he was a hyphenated Franco-Spaniard, but the essentials of his character reveal a genuine Spanish impress both in his psychology and in many typical utterances. His was a thoroughgoing Spanish soul, however much he was imbued with the French thought of his

1. Conceived originally for his *Historia de los Heterodoxos* and later revised and prefixed to the edition of Marchena's works : Sevilla, 1892-96, 2 vol.

day. He identified himself with the revolution in France, and in the light of that decision we must understand his bitter opposition to the inefficient government of Spain, his readiness to embark on a campaign against the analphabetism of his people. It has been held a blot on Marchena's name that he entered Spain in the employ of the French military, and grievously has he paid in reputation for this misguided action. Let us, however, balance his rebellion against reactionary Spain with his appreciation of the great past of his race, his much criticized enthusiasm for the French Revolution with his grief over Spanish indifference to the leaven of new ideas, his hatred of the Inquisition and the effects of its long functioning with his noble faith in *la liberté de penser*. Since Marchena was a solitary, tormented, uprooted internationalist, he was considered by fervent patriots a political renegade and social outcast. He was stigmatized as a *volteriano* in thought, synonymous in those days with all that is immoral; as an enemy of the national faith and an atheist, and so doubly a traitor to his land. He truly loved his country, but apparently believed that her regeneration could be accelerated only by the intervention of a foreign power. He was profoundly read in the ancients, and the contemporary literatures of Europe had most deeply affected his ideas. As a linguist he commanded French and Spanish to such an unusual extent that he could express himself with rare facility and eloquence in either. He served his native land by translating into Spanish some of the best of contemporary French thought. From all this we may infer that Marchena was not the shameless renegade, the chaotic mentality, the moral degenerate, pictured for us by accounts accepted to-day. He seems worthy of more sympathetic understanting and a higher place in the annals of his land.

Menéndez y Pelayo's essay devotes a large part to Marchena's political career and makes of him a dangerous and generally odious personality. The patriotism of Menéndez y Pelayo was outraged by ideas and activities which we to-day are in a position to view with greater understanding and tolerance. Thus some of Menéndez y Pelayo's animadversions turn largely on the fact that Marchena did not remain a traditional Spaniard, that he did not preserve the faith of his fathers, that he did not spurn the new social and philosophic teachings of those times. His « evil » career began during his student days when he dedicated himself « al francés, *leyendo la mayor parte de los libros impíos que en tan gran número abortó aquel siglo*, y que circulaban en gran copia entre los estudiantes ». This conclusion

deduced isfrom Marchena's own statement that he had read all the arguments « de los irreligiosos : he meditado, (he says) y creo que me ha tocado en suerte una razonable dosis de espíritu filosófico ». A more tolerant interpretation of this « confession » leads us to see in Marchena a youthful reader deeply affected by contemporary ideas and current events. We are forced to conclude from Menéndez y Pelayo's verdict that the young Spaniard and his associates should not have been permitted to read Montesquieu or Rousseau or Voltaire. Such an attitude reminds us of Isidor of Seville, who only thirteen centuries previously had demanded similar restrictions on « libros impíos ».

Marchena's immediate surroundings give us the proper approach to his extravagant revolutionary outpourings better than the quiet of a scholar's private study more than one hundred years after the event. Spanish patriots have blackened his memory, not so much because of the « doctas blasfemias » which he uttered against the faith of his fathers, as because of his services devoted to the French cause, especially his enlistment as secretary to Murat, at the time of the latter's entry into Spain.

Cuán verdad es (laments Menéndez y Pelayo) que perdida la fe religiosa, apenas tiene el patriotismo en España raíz ni consistencia, ni apenas cabe en lo humano que *quien reniega del agua del bautismo y escarnece todo lo que sus padres adoraron y lo que por tantos siglos* fué el genio tutelar de su raza, y educó su espíritu y formó su grandeza y se mezcló como grano de sal en todos los portentos de su historia, pueda sentir por su gente amor que no sea retórica hueca y baladí, como es siempre el culto que se dirige al ente de razón que dicen *Estado*. Después de un siglo de enciclopedia y de filosófía sensualista y utilitaria, sin más norte moral que la conveniencia de cada ciudadano, es lógica la conducta de Marchena... Uno de los más abominables efectos del positivismo filosófico y de la ideología política fué entonces amortiguar, ó apagar del todo en las almas de muchos hombres cultos, el desinteresado amor a la patria. Viniera de donde viniera el destructor de la Inquisición y de los frailes, de buen grado le aceptaban los afrancesados, y de buen grado le servía Marchena.

The eloquence of this passage needs no comment, were it not that the words which I have italicized give us pause. No phase of our inheritance must at any time be exempt from critical scrutiny. It will always remain a poignant fact that something

which was once precious in the legacy of our fathers must be lost; but it would be tragic indeed if we were uncritically to retain all traditional ancestral thinking. Epochs of violent social changes are notably indifferent to fixed credences and cherished sentiments, and we must learn to take stock of our losses and to measure such gains as the passing of time vouchsafes us. Menéndez y Pelayo, as an obstinate conservative, a historian of Spain's intellectual achievement, a sympathetic recreator of the past, viewed with concern many heterodox and un-Spanish notions, for he deemed that they added a taint to the unmixed culture of his people. This was logical considering his peculiar bent of mind but is certainly not sound or realistic in our day which regards with little complaisance inflexible convictions, especially when held by an element of society which its opponents characterize as « die-hards ». In Marchena the many extravagant acts of the revolutionary patriot, or the irrational utterances of the « irreligioso » reflect the history of stirring decades; they must be fitted into a career of turmoil, and with the aid of a sense of humor his deeds can be accorded a fitting place in the adventurous story of a *rara avis* which does not alight on every tree.

A portion of Marchena's contribution to Spanish culture rests upon his translations of Montesquieu, Rousseau and Voltaire[1]. Although he was at first an active co-worker in the French revolution, he found time to be a creative writer, and in his later years he devoted his pen to Spanish versions of the masterworks of these three great names.

These translations by Marchena, the publication of which falls into the first third of the nineteenth century, constitute more than a difficult bibliographical task; they are a noteworthy contribution to Spanish thought during the years which followed the revolution. The fact that edition followed edition, and that copies of some of his versions are exceedingly rare indicates how widely his offerings of French works to the Spanish people were read and thumbed out of existence. Menéndez y Pelayo, a trifle inclined to take the worse for the better reason in everything related to Marchena's motives, calls his translations merely « un recurso de su miseria a la vez que medio de propaganda. » Certainly the material which Marchena had chosen to translate reveals his sensitive appreciation not only of what was being read, but of what was significant; if he had only

1. He announced the translation of the plays of Molière. *Tartuffe* (*El Hipocrita*, Madrid, 1811), and *L'école des femmes* (*La Escuela de las mujeres*, Madrid, 1812) achieved success and have survived, making the loss of others, if completed, regrettable.

wished to make money, he could have chosen less weighty material than, for example, the *Lettres persanes*, or *L'Esprit des lois*. As regards the accusation of mere propaganda, we may ask, of what? Marchena's preface reveals that, far from having in mind only « argumentos impíos e irreligiosos, » he was fully aware of the greatness of Montesquieu as social critic :

Fué nuestra primera idea, (he says), quitar aquellas cartas que aludan a sucesos del tiempo y estilos que ya han variado; pero en breve reconocimos que perdería de su valor la obra que en mucha parte se puede mirar como una recopilación de excelentes observaciones, que más que la historia de su siglo son su parecido y vivísimo retrato.

A work which may well have been designed to relieve Marchena's financial needs, but certainly cannot be called a « medio de propaganda » either, is a pocket lexicon for students of French entitled *Nuevo Diccionario Manual Francés-Español*. This little book has become so rare that it is mentioned in but one[1] bibliographical list, and the only copy known to me, a second edition, Burdeos 1826, is that of the Sutro Library of San Francisco, the contents of which were in part gathered from Spanish-American and European convent libraries.

Marchena's translations of Montesquieu include the following, as far as I know. *Cartas persianas*, first printed at Nîmes, 1818 (Bibl. Nat., Paris), and reprinted subsequently several times, as there are editions of Tolosa (Bibl. Nac., Madrid), and Madrid, 1821 (Bibl. Nat., Paris), Cádiz 1821, (Sutro Libr.), and probably others. These *Cartas* were republished by Calleja in 1917. Menéndez y Pelayo stigmatizes this version as deplorable, but without stating clearly wherein. Marchena himself had a high conception of the art of translation. He writes in the above mentioned preface :

No es traducir ceñirse a poner en una lengua los pensamientos ó los afectos de un autor que los ha expresado en otra. Débense convertir también en la lengua en que se vierte el estilo, las figuras; débensele dar el colorido y el claro oscuro del autor original.

According to Marchena the translator must ask himself how would the authors to be rendered have written, had they composed the work in the speech of the translation. His version of the *Lettres persanes* has many excellent passages, and I cannot

1. Cf. Nuñez de Arenas : *Rev. Hisp.*, LXXXI (1933), p. 467, n° 62.

refrain from giving a few specimens of what seems to me idiomatic, dignified and worthy prose. The examples chosen illustrate both the serious and the light vein to be found in Montesquieu :

Jamás me habría figurado que turbaría el sosiego de una gran ciudad, donde nadie me conocía. Por esto me determiné a dejar el traje persa y a vestirme a la europea, por ver si quedaba aun en mi fisonomía algo maravilloso. Esta prueba me dió a conocer mi valor intrínseco, y, horro de todo adorno extranjero, vi que me avaluaban en lo que valía. Razón tuve sobrada para quejarme de mi sastre, que en un instante me hizo perder el aprecio y la atención del público, pues de repente caí en el horroroso abismo de la nada. Algunas veces estaba una hora entera en una concurrencia, sin que me mirasen ni me diesen pie para desplegar los labios; pero si por casualidad decía uno de la tertulia que era yo persa, al punto oía en torno de mí un zumbido : ¡Ah, ah; el señor es persa! ¡Qué cosa tan rara! ¿Es posible que sea uno persa?

(Carta XXX)

No hay cosa mas triste que los consuelos sacados de la naturaleza del mal, la inutilidad de los remedios, la fuerza del destino, el orden de la providencia y la desdicha de la humana condición. Pretender suavizar el mal por la contemplación de que nacimos miserables, es hacer burla : más vale sacar el ánimo fuera de sus propias reflexiones, y mirar al hombre como sensible, en vez de tratarle como racional. Mientras está el alma unida con el cuerpo, sin cesar la tiraniza éste. Si es muy tardo el movimiento de la sangre, si no están bien apurados los espirítus animales, si no hay la suficiente cantidad de ellos, nos entristecemos y nos apesadumbramos; mas si tomamos pócimas que puedan mudar la disposición de nuestro cuerpo, se torna de nuevo el alma capaz de recibir impresiones que la alegren, y goza una secreta satisfacción al ver que su máquina recobra, por decirlo así, el movimiento y la vida.

(Carta XXXIII)

De suerte que aun cuando no hubiera Dios, siempre debiéramos amar la justicia; quiero decir afanar por hacernos semejantes a este ser de que nos formamos tan sublime idea, y que, si existiera, sería necesariamante justo; y exentos del yugo de la religión no lo debiéramos estar del de la equidad.

(Carta LXXXIII)

Portentosa me parece la providencia, Iben, en el modo como ha repartido las riquezas. Si sólo a los hombres de bien se las hubiera otorgado, no las hubiéramos distinguido lo bastante de la virtud, ni hubiéramos conocido toda su vaciedad. Pero cuando uno examina los sujetos que más cargados están de ellas, a poder de despreciar a los ricos llega a despreciar las riquezas.

(Carta XCVIII)

Los imperios se pueden comparar a un árbol, cuyas ramas, cuando son desmedidas, quitan al tronco todo el jugo, y sólo sirven para dar sombra. No hay cosa más capaz de hacer que se enmienden los príncipes de la manía de conquistar países remotos, que el ejemplo de los españoles y portugueses.

(Carta CXXI)

¡Qué desventurados son los hombres! Sin cesar fluctúan entre esperanzas falaces y risibles temores, y en vez de fundarse en la razón se fraguan monstruos que los asustan o fantásticas sombras que los engañan.

(Carta CXLIII)

Certain frequently quoted passages in the *Lettres persanes* (nos. 78 et 121), which deal specifically with Spain, ridicule her culture and manners, and may be responsible for the disregard or reticence with which Montesquieu has met there. But the wit and satire which lie at the bottom of the character and purpose of the *Lettres* permit us to discount some of Montesquieu's superficial and unjust criticisms; these are by no means significant as an analysis of Spanish civilization. We must assume that other passages of a general character carried with them more telling implications of Peninsular conditions; there are various sentiments which could be rated as impious or blasphemous by the inquisitorial censors of books. I refer to such letters as 29 and 117 on the nature of the Roman Church, on religious wars, on the treatment meted out to heretics, — in which there may have been an echo of Montaigne's stricture on the intolerance « qui fait brûler un homme tout vif » —, on the effect of celibacy upon the clergy, on the decay of the countries subject to the Church of Rome, and the like. In letters 133 and following, Montesquieu directs his satirical shafts at certain revered tomes of theological content, preserved in convent libraries, and at their conflicting and confusing mass of scholastic exegesis. As regards the style of the letters, I recall the solitary praise voiced in the eighteenth century by Cadahalso,

who stresses Montesquieu's « laconismo, abundancia y energía. » In his version Marchena has manifestly attempted to retain the clarity and directness of the original.

There is in the Bibliotèque Nationale of Paris a Spanish version of *L'esprit des lois* of Montesquieu with the following title : *Del espiritu de las leyes*, traducido libremente al español por Dr. M.-V. M., Madrid, Paris-Londres, Rosa, 1821, 3 vols. This is the second edition; the first is 1820, 5 vols. In the library of Ticknor (Boston) there is a copy in Spanish of Rousseau's *Julia, o la nueva Heloysa*, etc., with the imprint Versalles, 1823, by Dr. M.-V. M., a version which is identical with Marchena's translation. This permits us to infer that the initials conceal the name of Marchena and that he is also responsible for the Spanish version of Montesquieu's more famous work. This mystery of some of Marchena's title pages on which his name is concealed remains to be cleared up. Other versions of French works of which the translator has not been identified appear in these years, and only careful examination can determine if they are by Marchena.

Of Rousseau's works Marchena published in Spanish *Emilio o de la Educación ;* Burdeos, 1817, 3 vols. (Bibl. Nat. Paris), reprinted at Madrid, 1821, 2 vols. (Brit. Mus.), and often thereafter; and *Julia, o la nueva Heloysa, cartas de dos Amantes ;* I have not seen an edition of Bayona, 1814, 4 vols.[1]; Tolosa, 1821, 4 vols. (Ticknor Libr.; Bibl. Nat., Paris), reprinted, Versalles, 1823, under the name of Dr. M. V. M. (Ticknor, already referred to above), and again at Barcelona, 1836, 3 vols. (Brit. Mus.). In these works Marchena found himself face to face with a novelistic and conversational style somewhat foreign to his own more rhetorical vernacular; hence some stylistic defects due to certain unnecessary inversions or to antiquated words are apparent. These blemishes tend to disappear in his rendering of Voltaire's novels, since by the time he had undertaken these works practice had made his Spanish more natural and more fluent. His facility and skill as a prose writer could now be tested, and his comprehensive grasp of both French and Spanish was clearly proved.

Marchena's translations have become exceedingly rare; I have found copies of one or the other in only a few, even of the foremost, public libraries, and in scarcely any private collec-

1. See J.-R. Spell : *A tentative bibliography of Spanish translations of the works of J.-J. Rousseau;* Hisp. Rev. II, 2 p. 138; the author also attributes to Marchena versions of Rousseau's *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (p. 136) and of *Le Contrat social* (p. 141).

tions have they been deemed worthy of acquisition. Where the edition consisted of more than one volume, the copy is often incomplete. Ragged specimens now and then turn up on the curbstone of Madrid, or on the quais in Paris, and have the appearance of outcast waifs. This is perhaps understandable for Spain, where some editions were cheaply printed without name of author or translator *para evitar el escándalo*. Rousseau's theories on education, his opposition to revealed religion, notably his advocacy of the exclusion of religious teaching during youth, and of that freest of principles, namely *suivre la nature*, were novel enough to arouse bitter opposition even in France. We cannot, therefore, wonder that in Spain his ideas should have been pronounced heinous abortions of an impious age, which quickly put him on the index [1]. The influence of this attitude lasted into later times, and suffices to explain the absence of any significant Spanish study on Rousseau, or of any historical interest in his philosophy south of the Pyrenees. With this bias the name of Marchena was also carried into oblivion.

The vast achievement of Voltaire, the foremost esprit of that age of reason, had attracted Marchena in his youth, when he surreptitiously laid hold of many of the philosophical and religious utterances of the patriarch of Ferney. But he seems to have translated only a collection of his *romans*, as *Novelas*, printed at Burdeos, 1819, 3 vols. (Brit. Mus.) again at Burdeos, 1822, 3 vols. (Bibl. Nat., Paris), and often thereafter. Menéndez y Pelayo praises this translation highly and adds « casi compiten en gracia y limpieza de estilo con los cuentos originales »; but it is difficult to consider Marchena's *novelas* the equal of their French original, racy and fluent though they be. There are peculiar, graceful, malicious turns of phrase which are so wholly the children of Voltaire's pen, that even Marchena's skill and versatility, which were truly remarkable, could not always do them justice. A debt of gratitude is due Juan Valera for helping to revive Marchena's version by means of a prefatory study to a new edition in *Obras selectas de Voltaire*, 2 vols., Madrid, 1878. Marchena's version revised by D. Amador de Castro was printed at Paris, 1897.

Thus the satirical genius of Voltaire saved the *Novelas* of Marchena from the fate which has befallen most of his works,

1. See J.-R. Spell : *Rousseau's* 1750 *Discours in Spain:* Hisp. Rev., II, 4, p. 334. It seems difficult to conclude that Rousseau's ideas were known widely in Spain during the eighteenth century, or that they reached more than an extremely limited number of cultivated people.

and the tales by the most « dangerous » of the eighteenth century *philosophes*, have sporadically raised their impious heads in a Spanish garb prepared for home consumption by the most reprehensible of outcasts. Yet it is natural that Marchena should have gained no enduring fame for himself in Spain, because of the baleful choice which he made in his translations of three great French writers. Not the ideas of their finest pages, the most significant and influential of that century, nor their critical approach to the institutions of Church and State, with their invigorating skepticism and their iconoclastic analysis could fail to antagonize the very soul of many genuine Spaniards; for, however undeniable might have become the decadence in education and the widespread indifference to social progress, the people still maintained in their blood an ancient and distinguished tradition of loyalty to throne and altar. Though we may regret the fact that *la liberté de penser* could not yet find a ready welcome in Spain, we can at least understand why the common people had so little share in the light of a new day.

Another matter constitutes a possible field for speculation. The vitality and resourcefulness of Marchena's prose gave him a striking superiority to the ordinary run of eighteenth century writing, notably to the mediocre hacks whose pens furnished a long list of Spanish versions of the foreign authors then in vogue. This fact and the numerous editions of his translations demanded by the widespread popularity of his boo ks — which we may presume were read everywhere in Spain, either in legitimate or in pirated anonymous editions, — make me believe that their influence on the Spanish fiction of the nineteenth century has not been given due consideration. One need but recall the traces which the same works of Rousseau and Voltaire left in other countries, to realize that Spanish prose in style and content may well have reacted to the significant qualities of those French geniuses, through Marchena's prose.

As for Marchena himself, it would be futile to put him under a magnifying glass merely to give disproportionate dimensions to the man, or an unwarranted importance to his literary works. As a noteworthy phenomenon, far from commonplace, he stands out clearly even against the turbulent background of his age. Although he was a mixture of political adventurer and literary genius, the latter element was too irrepressible and dynamic in him to be destroyed by the former. The fleeting judgments pronounced on him by friend and enemy can not

be pieced together with any fairness to him, nor do they reveal him as more than a disintegrated being, which he probably was. Of the extensive body of the writings which constantly flowed from his pen far more has been lost than has come down to us. But we can picture more clearly the extremes to which the pendulum of his mind was wont to swing, either those passionate moments which dictated a manifesto on liberty against the tyranny of kings, or those peaceful hours at his study table, which inspired a felicitous translation of a play of Molière. Although his body was undersized and his appearance repellent, yet his mind grasped the majestic beauty of Lucretius whom he has rendered into Spanish, as well as the philosophic range of eighteenth century thought from Montesquieu to Condorcet.

His career constitutes the framework of a romance. His restless and rebellious intellect turned from the traditional pabulum handed out at the unversities to feed on the forbidden rationalism introduced from the north. His dangerous utterances embroiled him with the vigilantes of the Inquisition, and he fled into France. There he wrote for the *Ami du Peuple*, edited by Marat; he became acquainted with Robespierre who respected his courage and independance; he was jailed with the Girondins, escaped by a miracle and was given a responsible position at the war office, which he filled with skill and integrity. He composed eloquent utterances of exalted religious and political faith, and at the same time placed over his door in Paris the absurd words expressing his scorn for traditional religion : *Ici l'on enseigne l'athéisme par principes.* He was given employment by Joseph Bonaparte and consequently has been pointed at as a traitor, yet the friend in whose arms Marchena breathed his last has left us a moving testimony to his singular gifts, his vast erudition, his love of liberty, his loyalty to his friends, his integrity in office, his unswerving political principles. « Hoy solo nos queda de tanta brillantez », says Menéndez y Pelayo poignantly, « el recuerdo de la novela de su vida », — and he is impelled to add in his characteristic way, for Marchena was a heterodox Spaniard. — « y el recuerdo mucho más triste de su *influencia diabólica y de su talento estragado por la impiedad y el desenfreno.* »

Nevertheless it behooves us to remember the unhappy motive forces of his early surroundings, and to discover in their attending circumstances the seeds of his achievement and of what has been called too often his misguided and disjointed career. Had any educational institution given him adequate training, had a reasonable reception of liberalistic thought been possible

had the ferment of the French Revolution not beckoned to a spirit conscious of the national backwardness and dissatisfied with the career offered in Spain, the record of this strange adventurer might have been a very different one. Marchena, with his disquieting spark of genius and uncompromising rebelliousness found no place in his own land, in the lethargic atmosphere into which his youth had cast him. His live intelligence readily contrasted the renovating ideas of France with the intellectual poverty of Spain, the promise of political and religious liberty heralded by the course of contemporary events in Europe with the reactionary and corrupt state of the court and of the government of Charles IV. In view of his historical background not a few of the adverse criticisms of Marchena fall to the ground. Political conservatives and traditionalists loyal to Church and State may have viewed with repugnance the intellectual coin handed about by the revolutionaries in Spain, and turned on Marchena on the ground that, though the superscription might bear the words *reason*, *liberty*, *equality*, the observe side was for them stamped no less with *impiety*, *lawlessness*, *destruction.*

I thus return to my opening thought that a reconciliation of traditional prejudices, of national divergences of thinking, is possible only when religious tolerance and universal education support the claims made by *la liberté de penser.* Long before Marchena's century Milton had defended in his *Areopagitica* the freedom of the printed word. In defiance of the reaction manifest in religion and general culture our Spanish revolutionary had also proclaimed liberty of conscience and the importance of public opinion in the interest of national progress. Marchena's voice was all but lost in the hurly-burly of his time, but he would have rejoiced to see the intellectual vigor of his people restored, to behold a new spirit imbue the cultural prospects in store for Spanish youth who need not, like himself, consider their labors for freedom vain.

Rudolph Schevill.

UNE CRITIQUE ESPAGNOLE DU MARIAGE DE FIGARO

Le manuscrit que nous publions ici forme la troisième partie d'un recueil factice concernant le théâtre qui se trouve à la Bibliothèque Nationale de Madrid. Des deux autres textes, l'un, dû à Jovellanos, est recueilli dans ses œuvres complètes; l'autre, de Bernardo de Iriarte, a été signalé et résumé par M. Cotarelo [1].

La *Lettre d'un Espagnol à une Dame sur la Comédie intitulée le Mariage de Figaro* comprend douze feuillets de seize sur vingt deux centimètres, d'une bonne écriture, numérotés à part.

L'auteur garde un anonymat discret : était-ce prudence, afin d'éviter une riposte de Beaumarchais, ou plutôt courtoisie à l'égard de la dame, si l'on admet que cette critique était réellement demandée par une correspondante? Le nom de celle-ci importe peu : il suffit qu'elle fournisse au censeur une excuse, en lui demandant son avis sur la pièce, puisqu'il estime perdre son temps à critiquer « une œuvre aussi déraisonnable et indécente ». Il est vrai qu'il va profiter de l'occasion qui s'offre à lui pour convaincre « une bande de sots » admirateurs de leur bêtise, et pour signaler la manière indigne dont l'auteur français traite l'Espagne et ses habitants. S'en prendre à Beaumarchais, le réfuter, confondre ses admirateurs, comment serait-ce possible sans répandre le texte d'une épître dont les proportions dépassent singulièrement celles d'une simple missive?

Or si cette lettre ne semble pas avoir été publiée, nous pouvons en effet, grâce à un témoignage contemporain, penser qu'elle est passée de mains en mains : un habitant de Madrid, un critique lui aussi, qui professait à la fois l'observation des règles classiques du drame et la haine des pièces « transpyrénaïques », homme étrange s'il en fût, D. Vicente Garcia de la

1. Le manuscrit porte le n° 9.327 du nouveau classement; il est cité par D. Emilio Cotarelo sous le n° Cc 250. En tête du volume se trouve l' « Ynforme dado por D[n] Gaspar Melchor de Jovellanos à Peticion de la Academia, encargada por el Consejo sobre la reforma y mejor arreglo de los Teatros y Espectaculos de España », publié sous un titre un peu différent, au t. XLVI de la *Biblioteca de autores españoles*. L' « Informe de D[n] Bernardo de Yriarte à el Conde de Aranda sobre las comedias » occupe le milieu du volume. M. Cotarelo en résume le contenu aux pp. 65-67 de son étude sur *Iriarte y su época*, Madrid, 1897. — J'ai eu recours pour quelques vérifications et la copie de plusieurs parties du texte que je n'avais pu relever moi-même, à l'obligeance de M. Maurice Lombard, pensionnaire de la Casa Velazquez, auquel j'adresse ici tous mes remerciements.

Huerta, collectionnait dans son *Théâtre espagnol* [1] les rares œuvres qu'il jugeait conformes à son idéal.

C'est à propos d'une traduction du *Barbier de Séville* par D. Manuel Fermin de Laviano [2] que, en 1785, Huerta donne une première fois son opinion sur les défauts de Beaumarchais : sa prose est « soporifique », sa comédie est « pleine de cette platitude française qui est intolérable pour les personnes de bon goût [3] ».

Un peu plus tard, en annonçant qu'il renonce à examiner le *Mariage de Figaro*, parce que la pièce est « trop méprisable dans toutes ses parties », il ajoute : « Pour ce motif, et comme d'ailleurs j'ai lu une lettre écrite à une dame espagnole qui réside à Paris par un habitant de Madrid, dans laquelle le *Mariage de Figaro* se trouve analysé et ridiculisé avec assez de grâce, et que cette lettre circule en manuscrit parmi tous les gens de goût, je me crois dispensé du pénible travail de relire une aussi méprisable farce; et cependant cette comédie, avec tous ses défauts, a ses partisans, même parmi nous. »

Notre lettre est également écrite à une dame espagnole, mais vivait-elle à Paris? Une des premières phrases cite cette ville : « vous aimeriez savoir mon avis sur la comédie... du *Mariage de Figaro*, qui, puisqu'elle a été si applaudie à Paris doit être une perfection de l'art » sans prouver que la correspondante résidait en France. Cependant la phrase du censeur semble empruntée à la lettre qui le questionnait, et il est possible de penser que la dame parle de ce qu'elle voyait autour d'elle.

Huerta se déclare en outre satisfait du ton de la critique qui a beaucoup d'analogies assurément avec le style bizarre qu'il emploie lui-même et dont le sentiment s'accorde avec celui qu'il exprime sur le *Barbier*. Cet argument, et le sexe de la destinataire, semblent suffisants pour identifier les deux lettres.

Le tome XIII du *Theatro hespañol* est de 1785 [4]; l'emprisonnement à Saint-Lazare dura du 8 au 13 mars 1785; la *Lettre* en parle dans ses dernières lignes [5] comme d'un événement récent: elle a donc été composée au cours de l'année 1785 et plus vraisemblablement pendant le troisième trimestre.

1. *Theatro hespañol*, Madrid, 1785 ss.

2. Et non *Laviazo*, comme il est imprimé par erreur au t. II, p. 343, de *Beaumarchais et son temps*.

3. *Theatro*, préface du t. V. Les passages cités sont pris à l'ouvrage de Loménie : *Beaumarchais et son temps*, 3e édition, Paris, 1873, t. II, p. 343 ss., faute d'avoir pu consulter l'original. Nous aurons plusieurs fois recours à cette excellente étude.

4. D'après le Catalogue des Imprimés de la Bibliothèque nationale française.

5. Folio 12, recto.

Le texte du *Mariage de Figaro* que l'auteur avait sous les yeux différait peut-être en quelques endroits de celui que nous possédons : du moins relève-t-on certaines variantes dans les citations qu'il fait. Mais la plupart sont exactes et n'autorisent pas à croire qu'il ait eu connaissance des premières rédactions lues par Beaumarchais dans les salons et dont l'une fut jouée devant la cour à Gennevilliers : plusieurs passages violents qui s'y trouvaient furent censurés avant les représentations publiques. Il ne semble pas que les variantes notées, qui sont peu importantes, puissent provenir de l'emploi d'une traduction espagnole : celles-ci étaient le plus souvent des adaptations assez libres.

Après quelques mots d'introduction où il attaque les français et l'auteur du *Mariage*, le critique imagine de jouer un tour à Beaumarchais : « Supposons, dit-il, que ce *Mariage de Figaro* soit une comédie, avec son cadre et tout » alors qu'à ses yeux c'est une simple saynète, un de ces baissers de rideau comiques qui triomphaient alors en Espagne grâce à Ramon de la Cruz, — et l'une des plus grossières. L'esprit de la *Lettre*, on le voit, est pauvre, et bien indigne de celui qu'elle censure !

Voici l'argument : « il se réduit à ceci : un comte appelé d'Almaviva avec une épouse comtesse, ont une camériste, appelée Suzanne, et un domestique du nom de Figaro ; tous deux tentent de se marier, le comte le désire parce qu'il fait la cour à Suzanne et qu'il est très commode d'avoir ses amours chez soi ; il y a une femme appelée Marceline, gouvernante du docteur du château, qui a prêté à Figaro je ne sais quel argent, à la condition qu'il se marie avec elle ; Marceline demande en justice son argent et la personne de Figaro : ce mariage ne se réalise pas parce que l'on découvre que celui-ci est le fils de Marceline [1]. » Du dénouement, de la punition du comte, il n'est point question : c'est supprimer délibérément ce qui pourrait donner quelque apparence de morale à la pièce.

Ainsi est mené jusqu'au bout l'examen du *Mariage*, qui se poursuit scène par scène d'abord, plus rapidement vers la fin.

1. Il est curieux de comparer cet argument et celui que donne Beaumarchais dans la préface du *Mariage*, en notant la différence des deux styles : « La plus badine des intrigues. Un grand seigneur espagnol amoureux d'une jeune fille qu'il veut séduire, et les efforts que cette fiancée, celui qu'elle doit épouser, et la femme du seigneur réunissent pour faire échouer dans son dessein un maître absolu que son rang, sa fortune et sa prodigalité rendent tout puissant pour l'accomplir. Voilà tout, rien de plus. » T. II, p. 15 de l'édition de 1809. Beaumarchais ajoute ensuite qu'il critique « une foule d'abus qui désolent la société. »

De temps à autre, une inversion opportune dans les répliques, ou l'omission d'une demi-scène assurent la thèse de notre critique et justifient sa réprobation en donnant à nos yeux une apparence de mauvaise foi à quelques-uns de ses arguments : que n'a-t-il évité de tels moyens? il lui restait assez de raisons pour condamner l'auteur. A propos de l'acte II une longue digression sur les unités de lieu, de temps, d'action et la vraisemblance à la scène occupe plus de quatre pages. La conclusion reprend quelques griefs, s'étonne du scandaleux succès de la pièce et rappelle plusieurs aventures fâcheuses de l'auteur.

Le ton est vulgaire, l'esprit absent : c'est ce qui frappe d'abord dans ce long exposé. D'une phrase, Beaumarchais eut écrasé son infortuné censeur, en mettant les rieurs de son côté; mais, assure M. de Loménie [1], il se souciait peu de ce que l'on pensait de lui à l'étranger, au point de s'être à peine intéressé au « *Clavijo* » de Gœthe, qui le mettait en scène de son vivant. Le *Mariage de Figaro* est « une farce grossière et du plus bas comique »; l'auteur « ignore l'usage de la raison ». A la fin de la pièce reviennent « les scènes cochonnes » *(puercas)*, — mot qui, moins fort en espagnol qu'en français, n'en est pas moins très vulgaire. S'il s'essaie à faire de l'esprit, le critique est mal inspiré : il ne trouve, à la scène XIII de l'acte II d'autre raison probable à l'absence de Suzanne que « quelque chose de nécessaire, dont il arrive d'avoir besoin [2] ».

Beaumarchais est durement traité; l'on ne manque pas de rappeler ses bruyantes aventures, sans qu'une explication atténue aux yeux du lecteur le scandale des emprisonnements : c'est le « poète de Saint-Lazare, maison de correction » destinée aux petites gens; « il mérite une bonne raclée »; au cours de son voyage en Espagne, il a pu, tel Figaro, apprendre quel est le « produit net » de l'argent en calculant le gain de ses sœurs, modistes à Madrid; ses mémoires content une aventure non moins burlesque que celle du héros de la pièce : le procès matrimonial d'une de ses sœurs autour duquel il aurait voulu faire autant de bruit qu'en causa l'insulte d'Auguste à Fulvie... Il n'apparaît pas en tout cela que le censeur ait eu des raisons personnelles d'en vouloir à Beaumarchais; il cherche de son mieux à le déconsidérer pour justifier le mépris dont il témoigne envers lui et pour mieux atteindre son œuvre.

Le principal grief qu'il a contre celle-ci est qu'elle ridiculise et maltraite l'Espagne et ses habitants : il y insiste dès le début,

1. *Ouvrage cité*, t. II, p. 343, note.
2. « Alguna cosa precisa que suele ofrecerse. » F° 8, verso.

et force la note; ce n'est cependant pas dans le *Mariage* que les espagnols sont traités de maures [1] ou de juifs; quant aux comédies, il en est parlé sans méchanceté, au début de l'audience du tribunal et dans le monologue du cinquième acte.

En revanche, le droit du seigneur, qui courrouce fort notre censeur, prête à la critique, et l'on peut bien se demander, après plusieurs autres, pourquoi Beaumarchais, qui cependant ne manquait pas d'esprit, en a fait un tel usage : ce droit aurait eu quelque raison d'être au moyen âge, en supposant qu'il ait existé sous la forme qui lui est donnée ici, ce dont on semble douter de nos jours [2]. On ne peut admettre que le dépaysement dans l'espace vaille ici un grand intervalle de temps; et l'idée est franchement condamnable, bien qu'elle apporte une dot de plus à Figaro.

D'autres éléments constituent le léger exotisme du *Mariage*, qui lui donne aux yeux des spectateurs une saveur piquante, et, sans l'abuser, pouvait passer pour une légère excuse dans l'esprit de l'autorité. Mais qu'y a-t-il d'espagnol dans la pièce? Quelques noms : Pédrille, Antonio, Séville, Aguas frescas, Almaviva, et un titre de grand, mais pas un caractère : la *Lettre* ne s'y trompe point; — on ne sait même pas quelle est l'origine du mot Figaro, et peut-être n'y en a-t-il pas d'autre que la fantaisie de l'auteur; — des vêtements de *majo*, un costume à l'espagnole, qui appartiennent, dit Huerta, en critiquant le *Barbier de Séville*, à deux époques différentes, — mais notre censeur anonyme ne parle pas des vêtements; — enfin un Fandango, une marche et une séguédille chantée sur sa guitare par Bazile [3] forment la musique espagnole de la pièce, où l'on trouve encore Malbrough et le vaudeville final, malgré la prédilection de Beaumarchais pour les airs d'outre-monts. Faire grief à celui-ci de « ridiculiser » les espagnols et de « satiriser leur gouvernement », c'est proprement n'avoir rien compris à l'intention de l'auteur, ou être de mauvaise foi : un castillan ne pouvait reconnaître son pays dans cette Espagne de contrebande, moins invraisemblable au surplus que la Pologne d'un Calderon dans *La vie est un songe*, mais pas plus espagnole que la seconde n'est polonaise.

Si l'on examine la composition du *Mariage*, on trouvera « dans

1. Il est question des « princes mahométans » dans le grand monologue de *Figaro*, V, 3; pour leur plaire, on fait brûler la comédie qui fronde Mahomet.

2. C'est deux siècles plus tôt, sous Henri II, que Voltaire place sa comédie : *Le Droit du Seigneur*. Le héros en est déjà un « philosophe » : c'est pourquoi sans doute il ne prend nullement les libertés d'Almaviva avec Suzanne.

3. Acte IV, sc. IX; acte II, sc. XXIII.

l'action générale un entrain, un brio empruntés à la comédie espagnole, qui font passer par dessus les invraisemblances. Il y a enfin des parties de grosse gaieté et de charge qui ne sont pas celles qui ont le moins de succès... Le *Mariage de Figaro*, avec ses surprises, ses scènes de nuit et ses coups de théâtre, n'est pas sans analogie avec la comédie espagnole, surtout avec les pièces d'*intermèdes*, qui, on l'a vu dans les lettres écrites d'Espagne par Beaumarchais, l'avaient particulièrement intéressé [1]. Le personnage principal, quoiqu'il dérive plutôt du Gil Blas français que du *gracioso* espagnol [2] présente cependant quelques traits qui le rapprochent de ce dernier type, ne serait-ce que le goût des proverbes et du bel esprit. » Cette fine analyse de Loménie [3] est très exacte dans son ensemble; ajoutons-y le mélange de tous les genres de comédies, que le même critique signale comme une nouveauté due au talent de Beaumarchais [4], et qui pourrait bien trouver aussi son origine dans la *comedia* espagnole.

Or, le mouvement, la vie, par un curieux paradoxe, c'est ce que l'auteur de la *Lettre* se plaint à tout moment de ne pas trouver dans le *Mariage de Figaro* : le cinquième acte n'est qu'un « fade hors d'œuvre », l'action étant terminée lorsque Figaro et Suzanne s'accordent devant Almaviva [5]; la comtesse est froide, gelée, glacée : admettons qu'elle manque un peu de vie au début de la pièce; mais lorsqu'elle est en présence de Chérubin, on la sent animée, émue, bien qu'interdite parfois; plus loin, n'est-ce pas elle qui conduit l'intrigue? Que dire de l'opposi-

1. Les intermèdes *(entremeses)* ne sont que des épisodes comiques, joués aux entractes de la grande pièce. Les éléments énumérés ici entrent dans l'intrigue des comédies de cape et d'épée, ou de mœurs contemporaines : leur mouvement a en effet beaucoup d'analogie avec celui du *Mariage*, mais les caractères, souvent à peine ébauchés, sont différents. Il est curieux de noter que Loménie compare l'action du *Mariage* avec celles du théâtre de nos voisins, alors que plusieurs de ceux-ci, et des plus notables, pensent précisément le contraire : Menéndez y Pelayo n'écrit-il pas dans *La ciencia española* (3e éd., t. I, p. 137) : « Beaumarchais, auteur de deux saynètes interminables, où il y a plus d'impertinences et de grossièretés que d'esprit, est le sujet d'un livre très curieux et bien écrit de L. de Loménie »? Le sujet devait paraître trop immoral au grand critique. La saynète *(sainete)* n'est qu'un intermède, joué à la fin de la représentation et agrémenté de danses.

2. Mais Gil Blas n'est qu'une spirituelle copie des héros picaresques espagnols, et, tel Figaro, mais pas uniquement comme lui, il en veut souvent à des travers français.

3. *Ouvrage cité*, II, pp. 339 et 341.

4. *Id.*, II, p. 339.

5. En fait le mariage n'est pas sûr encore puisqu'il dépend du bon vouloir de Suzanne à l'égard du comte; et puis l'intrigue nouée par la comtesse n'est pas résolue.

tion, vraiment inattendue, entre la comédie italienne, pleine de « piquant et d'esprit », et le *Mariage de Figaro*, « dont la froideur est l'essence même » ? La comparaison accable deux fois Beaumarchais, en bien et en mal : que la scène du fauteuil[1] soit une arlequinade, je le veux bien, mais une arlequinade est pleine de vie, amène un gros rire sur les figures des assistants : j'imagine que c'est ce qui se passe au théâtre quand le comte surgit aux yeux de Bazile effaré, et que Chérubin jaillit de son fauteuil.

On comprend mal comment le critique peut formuler cette accusation de froideur. Sans doute trouve-t-il la pièce trop longue, — cinq actes au lieu des trois habituels en Espagne, — mais c'est à l'intrigue seulement qu'il doit alors s'en prendre. Serait-ce que la langue française ne lui est pas suffisamment familière, et ne saisit-il pas les finesses, les jeux de mot, les reparties si vives d'un Figaro? Ou bien étend-il à cette pièce en prose la défaveur qui frappait nos tragédies en alexandrins, vers qui ont toujours paru traînants, monotones et fort peu dramatiques aux espagnols?

Il est un point où le censeur avait beau jeu, et qui, dans son esprit, contribuait puissamment à discréditer la pièce : c'est son immoralité. Dans cette « mauvaise farce, ce licencieux intermède », tout repose sur les amours illicites du comte, curieusement comparé, lorsqu'on se joue de lui, au « vieux des pantomimes » qu'Arlequin fait tomber et ramasse en le prenant par les cheveux... Un baiser bien innocent, au début de la pièce, est lourdement commenté; les moindres détails sont relevés et donnent lieu aux suppositions les plus défavorables : pourquoi Marceline, gouvernante de Bartholo, est-elle au château? quel est le rôle du docteur auprès de la comtesse? L'intrigue, on le voit, n'est pas épargnée non plus, et ces questions auxquelles il était facile de trouver une réponse en lisant attentivement le premier acte n'en trouvent d'autre que celle-ci : « dans cette comédie, tout est volontaire, impertinent, et insolent », jugement qui ne saurait convaincre un lecteur impartial, puisqu'il vient à la suite de critiques inexactes.

Il y avait beaucoup à dire sur le caractère du comte, et plus encore peut-être sur celui du page. Chérubin « est une pièce digne de l'auteur » et la scène du premier acte entre Suzanne et lui n'est pas moins indécente que les autres. Le voilà exilé et officier : « dans cette comédie, on récompense le vice, comme en d'autres la vertu ». Pauvre Chérubin qui, dans l'esprit de Beaumarchais est « ce que toute mère, au fond du cœur, voudrait

1. Acte I, sc. VIII et IX.

peut-être que fût son fils, quoiqu'elle dût beaucoup en souffrir »! Ne méritait-il pas, non de l'indulgence, mais un effort de compréhension, une recherche de ce qui le rend sympathique malgré sa rouerie innée? Gracieux et fou, audacieux et timide, c'est un caractère étrange, rêvé plus que réel, une de ces constructions fragiles dont les contours, nets d'abord, s'estompent et deviennent insaisissables lorsqu'on essaie d'en déterminer les lignes. Rompez le charme : l'idée s'enfuit. Vous restez en face d'un adolescent à l'imagination dépravée qu'un pesant critique écrase de sa condamnation.

Figaro a trop d'esprit pour être mieux traité : son dialogue avec le comte, au troisième acte, où se trouvent la tirade de « goddam », la définition de l'intrigue, tout cela n'est que sottises; plus loin, le grand monologue politique est très ennuyeux. Accordons plus d'à propos au critique lorsqu'il s'étonne, qu'à l'exemple de cette comédie « sur les mœurs du sérail » que Figaro se plaint d'avoir vu brûler, on n'ait pas interdit le *Mariage*, qui est joué par les comédiens du roi : « on y insulte l'honneur, la vertu, l'éducation, la noblesse, l'honnêteté et le respect dû au public et le sain usage de la raison ». Mais point le pouvoir, ni les habitudes de gouvernement.

Le public français, faut-il le rappeler? se souciait peu de ce manque de respect. Le voici qui « éclate en vivats devant le tour de passe-passe du fauteuil ». La pièce est stupide, sa musique ne vaut rien [1], mais elle remporte un succès sans précédent, grâce à ce peuple qui prétend être le maître de l'Europe, « en introduisant ses leçons comme si elles étaient des modes,... au siècle des unités, des règles, de la réforme du théâtre... Le mépris des connaisseurs n'a pas pu discréditer cette comédie chez un peuple si léger où la critique la plus frivole fait tomber la meilleure composition ». Qui sont ces connaisseurs? Une des principales règles, la seule même observée par la plupart des écrivains espagnols, n'est-elle pas de plaire au public? Il fallait rechercher à un tel succès d'autre raison que la frivolité...

L'imprudent écrivain reproche à Beaumarchais de ne pas observer les règles; il les tient donc pour bonnes : comment justifiera-t-il alors l'attitude non moins « frivole » de ses compatriotes, de ce peuple madrilène qui se refuse à applaudir autre chose que les drames traditionnels tels que commence à les écrire un Comella, qui monte des cabales contre les tragédies à la mode néo-classique et sait tout aussi bien faire tomber une pièce

1. Un vaudeville « en une musique aussi bonne que française » (folio 11, recto).

que les parisiens? A l'hostilité contre les importations d'outre-Pyrénées, il y eut une exception, il est vrai : en 1778, la *Rachel* de Garcia de la Huerta remporta un réel succès, bien qu'observant étroitement les unités : peut-être le critique avait-il des raisons de se contenter de ce triomphe.

Il tient pour les règles, dans cette dispute qui partageait les écrivains espagnols en deux camps, mais non sans restrictions : « le poète qui observera les règles aura raison, pourvu que, pour elles, il ne violente pas l'intérêt du drame ou la vraisemblance »; le sentiment national l'emporte parfois sur les autres considérations : « pourquoi maltraiter nos poètes quand les règles n'ont pas été observées par ceux dont on veut faire notre modèle? » Est-il bien sûr que les « galo-clasicos », les partisans du théâtre nouveau, recherchaient uniquement des exemples français, plutôt que des modèles en tous points conformes aux règles? Il n'était pas juste d'identifier le néo-classicisme et la scène française : Voltaire, Crébillon, Diderot, et bien d'autres ont été traduits, lus et commentés en Espagne, mais aussi Maffei, Alfieri, et l'origine du mouvement de rénovation remonte à la *Poétique*, de Luzan, parue en 1737, qui était d'inspiration latine et italienne plus que française.

Dans le développement qu'il consacre à la théorie de la comédie, — et où il emprunte plusieurs de ses exemples au genre tragique, — le censeur fait preuve d'une connaissance assez étendue et précise du théâtre français : il cite Corneille, Racine, Voltaire, de Belloy, leurs théories, relève leurs manquements aux règles et donne son opinion avec plus de bon sens qu'on n'en trouve dans le reste du texte, mais sans cesser de disculper ses compatriotes en signalant chez les français les fautes qu'ils reprochent aux autres.

Des unités, celle de temps a moins d'inconvénients, si l'on évite de préciser les heures; celle de lieu, dont ne parlent ni Aristote, ni Horace, n'est pas observée par Beaumarchais, puisque chaque acte se passe dans une partie différente du château : Corneille en faisait autant, en s'excusant, et Voltaire ne s'excusait pas : il ne passait rien aux autres, mais n'admettait pas une critique le concernant, témoin Fréron. L'unité d'action, nous ne savons pourquoi, ne s'accommode pas de plusieurs morts à la fin de la pièce; et le nombre des personnages est excessif dans le *Mariage de Figaro* comme dans *Athalie*. Les entrées et sorties de scène doivent être l'effet de la nécessité et non du hasard. Au reste les règles seules ne suffisent pas à faire un bon drame; et ici l'auteur montre une rare indulgence en disant qu'il a vu quelques-unes de ces pièces avec les règles

« faire dormir debout les spectateurs »; retenons le « quelques-unes », qui est loin de la réalité. La vraisemblance doit être sauvegardée dans la mesure du possible, mais le théâtre même est fait de conventions.

Beaumarchais, sévèrement repris pour avoir adopté la prose, se voit cependant nommé *poète*, de même, nous dit-on, que le *Télémaque* est appelé un *poème* au nord de Perpignan! Mais plus loin le censeur, en bon espagnol, fait le procès de la versification dramatique française : notre langue n'a pas de quantité, n'admet pas d'inversions; les rimes suivies, les alexandrins sont d'une uniformité fatigante, toutes critiques qui renferment une part certaine de vérité, appliquées surtout aux méchants poètes [1]. Logiquement, il fallait donc féliciter Beaumarchais, médiocre versificateur, d'avoir écrit en prose.

En revanche, on ne peut adresser de compliments à l'auteur de la *Lettre* sur son propre style, qui est celui de la conversation, agrémenté de négligences et de bizarreries [2]. Les phrases s'attardent et s'unissent les unes aux autres par les conjonctions : *que*, *et*, fréquemment répétées. Les abréviations sont innombrables. L'orthographe est plus fantaisiste que d'habitude à cette époque : il serait facile d'en accuser un copiste, puisque nous n'avons pas d'indication sur l'origine exacte du manuscrit, si certaines répétitions et un ensemble de graphies inhabituelles ne décélaient un système qu'il faut sans doute imputer à l'auteur. Quelques mots sont employés sous deux formes différentes, comme *escena* et *scena:* dans ce cas on peut supposer que le scribe retrouve de temps à autre, par inattention, la forme courante. Un nom propre écrit : *Arlequin*, *Arliquin*, *Arlequien*, semble indiquer un copiste ignorant le français. Mais pourquoi dire *dragma* plutôt que *drama; à consejar*, *à placar*, *à partar*, *à quellas*, *la à cotasion*, en deux mots, même quand le second n'existe pas sans le préfixe, — (Beaumarchais lui-même est souvent écrit *Beau marchais)* —; *enthusiasmo et theatro*, agrémentés

1. On peut comparer cette appréciation à celle d'un français, écrite quelques années auparavant, à propos du *Cid* : « Toutes les pièces espagnoles étaient en vers de quatre pieds, que les Anglais appellent *dogrel*, et que du temps de Corneille, on appelait vers burlesques. Il faut avouer que nos vers hexamètres sont plus majestueux, mais aussi ils sont quelquefois languissants; les épithètes les énervent, le défaut d'épithètes les rend quelquefois durs. Chaque langue a ses difficultés et ses défauts. » *Anecdotes sur le Cid*, p. 552 des *Variétés littéraires*, Paris, Lacombe, t. III, 1768.

2. Les négligences et vulgarités sont nombreuses; par exemple : *yo* que juzgo de las cosas piadosamente *me parece* que esto... (f° 2, recto); que escena tan no espresada... (f° 3, verso). On relève aussi le gallicisme : *cabezas de obras* (f° 11, verso), chefs-d'œuvre, qui semble voulu, tant il est inhabituel.

d'*h* inutiles? Le *b* et le *v* sont employés sans règles certaines, comme d'habitude au XVIII^e siècle. Ne parlons pas de la ponctuation qui est incohérente : on le constatera à la lecture du texte.

Certaines formes orthographiques, avons-nous dit, attirent l'attention; d'autres analogies de ton et de forme avec les passages que nous avons signalés plus haut, nous portent à croire que l'auteur de la *Lettre* pourrait être Garcia de la Huerta lui-même : il indique cette lettre manuscrite qui circulait dans les salons de Madrid comme critiquant « avec assez de grâce » le *Mariage de Figaro :* l'appréciation deviendrait toute naturelle si l'éditeur du *Théâtre espagnol* était en même temps l'auteur de la *Lettre.* On comprendrait mieux aussi qu'il ait renoncé à examiner dans la préface du premier, au tome XIII, la seconde comédie de Beaumarchais, comme son intention était d'abord de le faire.

Garcia de la Huerta est précisément célèbre par son style et son orthographe ; nous avons signalé les particularités de celle-ci dans la *Lettre :* l'abus des *h*, la division des mots commençant par *a* sont assez caractéristiques. Lui-même, dans un document publié par M. Cotarelo, signale qu'au lieu de *cuando*, il écrit toujours *quando*, seule forme employée dans notre texte[1]. Il est vrai que les mots *España* et *aun*, auxquels Huerta ajoute en général un *h (Hespaña, ahun)* n'en ont pas ici. Nous hésitons à en rendre le copiste responsable [2], bien que l'on puisse comprendre sa répugnance à orthographier ainsi des mots aussi évidemment déformés. Nous ne retrouvons pas non plus ces néologismes sonores, du genre de *impuntualidad*, *transpirenayco* ou *soporoso*, qui faisaient la joie des critiques d'alors; mais quelques expressions comme « les scènes de cette comédie ornées d'une froideur inhérente [3] » ont une analogie certaine avec le langage de Huerta. La *Lettre* emploie aussi le pronom complément indirect sous la forme *la* lorsqu'il représente une femme, particularité des écrivains madrilènes [4] : Huerta habitait Madrid, mais était originaire d'Extrémadoure.

1. *Iriarte.* appendice VI, p. 532.

2. Il est un certain nombre d'erreurs évidemment dues à des inattentions du copiste : « nos hagas », f° 2, recto, pour « no hagas »; nous avons corrigé les plus évidentes.

3. « Las [escenas] de esta comedia adornadas de una frialdad inherente », f° 3, verso.

4. F° 7, verso : « La scena... es entre Susana y la Condesa, y esta *la* dice... »; 8, recto « entra el Conde, *la* pregunta... » etc.

Les procédés, le ton sont très voisins dans les deux cas, surtout en tenant compte de ce que le langage familier d'une lettre permet quelques licences. Comparons avec la critique du *Barbier*, par Huerta [1] : « Cette pièce ne mérite pas qu'on se donne la peine d'en faire un examen complet et rigoureux »; la *Lettre* dit : « c'est du temps perdu, un travail inutile que de critiquer une œuvre aussi déraisonnable et indécente. » Plus loin « le poète prosaïque » devient « le poète en prose », et enfin : « On doit en conclure que partout il y a un public vulgaire qui approuve les choses absurdes, et se passionne pour les ouvrages qui ont le moins de mérite » se retrouve sous la forme suivante : « il n'y a d'autre excuse [à composer cette critique] que de faire voir à une bande de niais et de sottes qu'il y a un peuple vulgaire de l'autre côté des Pyrénées, plus nombreux parce qu'il y a plus de monde [2]. » La préface du tome XIII du *Théâtre espagnol* résume ainsi les griefs qui sont développés dans la *Lettre* : « Les calomnies et les satires contre notre nation, l'oubli de la décence et de la vérité, et l'abandon de toute vraisemblance sont les principales qualités qui décorent cette pièce. » Les arguments sont analogues, les mêmes mots se retrouvent, le ton, de part et d'autre, est catégorique et méprisant : ainsi s'exprimait Huerta.

Il avait séjourné à Paris [3], ce qui expliquerait la connaissance de la Comédie italienne et du Théâtre de Nicolet, qu'avait l'auteur de la *Lettre*. Enfin, la doctrine de l'un et de l'autre critique ne font qu'une : haine du théâtre français, supériorité des vers sur la prose, observation des règles des unités, avec, au fond, quelque regret de ne pas jouir d'une liberté plus grande : « Heureux les poètes anciens et heureux les Anglais, qui furent des hommes libres : les poètes de notre temps sont chargés de fers, et peut-être est-ce pour cette raison qu'il y en a aussi peu, puisqu'aujourd'hui, dans toute l'Europe, il n'est pas un poète classique [4]. » Si notre censeur éprouve parfois quelque faiblesse pour la *comedia* espagnole c'est qu'elle est l'œuvre de compatriotes et qu'elle lui permet de frapper son adversaire d'un nouveau coup.

Quoi qu'il en soit, si l'on n'estime pas avec nous que les analogies indiquées autorisent d'une manière certaine à attribuer

1. Huerta, *Theatro Hespañol*, préface du t. V, citée par Loménie, II, p. 344 ss.
2. *Lettre*, f° 1, recto, et 11 verso.
3. Et aussi en Afrique du Nord. En aurait-il ramené la fièvre tierce dont il parle au f° 9, verso, l. 12? Voir Cotarelo, *Iriarte*, pp. 75 et 335, note 2. En 1766, Huerta assiste à Paris à une représentation de *Phèdre*, qui lui déplut autant qu'à la lecture.
4. *Lettre*, f° 7, recto.

le texte à Huerta, on ne saurait chercher l'auteur ailleurs que dans le camp des nationaux, et parmi les amis littéraires de D. Vicente.

Nous comprenons volontiers ce qui, dans la critique, a trait au caractère espagnol de la pièce et à son immoralité; nous retiendrons aussi la discussion des règles tragiques. Les quelques pages qu'on va lire sont un excellent exemple d'examen littéraire subjectif, rapide, écrit sous l'empire de sentiments assez forts pour ne pas abandonner un ton méprisant et agressif, sans plan, ni grande réflexion, mais avec une connaissance générale réelle de notre littérature.

L'importance de l'auteur auquel on s'attaquait et le désir de montrer le ton et le sens des polémiques littéraires dans l'Espagne d'alors suffiront sans doute à justifier la publication que nous faisons ici.

Paul Merimée.

Carta de un Español à una Señora,
sobre la Comedia intitulada el Matrimonio de Figaro.

(Folio 1, recto).

Mi mas estimada S^ra^ he recivido la apreciable de Vm. en la que me insinua celebraria saber mi parecer sobre la comedia (mrd q^e^ vm. le hace) del Matrimonio de Figaró, p^r^ q^e^ habiendo sido tan aplaudida en Paris, era preciso que fuese un esmero del arte : y como la menor insinuaz^on^ de Vm. es para mi un precepto irresistible, no puedo menos de complacerla, aun q^e^ es un tiempo perdido, y trabajo inutil, hacer la critica a una obra tan disparatada é indecente, de modo q no hai mas disculpa para el echo q^e^ el mandato de Vm. y hacer ver á una caterva de mentecatos, y tontas que hai vulgo de Pirineos alla, y mas numeroso p^r^ q^e^ hai mas gente. bien es verdad que el S^or^ Beaumarchais, merece un buen frote p^r^ q^e^ nos trata de moros y judios, satiriza nuestro gouierno, nuestras comedias, y nos achaca el dro feudal de las doncellas, que jamas se establesio, ni estubo en uso en España, ni hai instrumento por donde conste, y en su tierra si ; pero es autor de tan poca nota que no merece que nadie se incomode, y solo es digno de desprecio y de la burla siguiente.

Supongamos q^e^ el tal matrimonio de Figaro es una comedia con su marco y todo, cuio argumento se reduce a q^e^ un conde intitulado de Alma viva con una consorte condeza, tienen una camarista, como dice el autor, llamada Susana, y un

(Folio 1, verso).

criado con el nombre de Figaro, ambos intentan casarse, el conde lo desea p^r q^e corteja a Susana, y es mui comodo tener los amores dentro de casa; hai una mujer llamada Marzelina, ama del Doctor del Castillo, q^e tiene prestados a Figaro no sé que dineros, con el pacto de q^e se ha de casar con ella; pide Marzelina en justizia su dinero y la persona de Figaro : tal casam^to no se executa p^r aueriguarse q^e este es hijo de Marzelina. La Escena es en el castillo de Aguas frescas a 3. leguas de Sevilla.

Ya conocera Vm. p^r este argumento, q^e solo puede resultar del, una mala Farsa, o un Licencioso entremes, pues su formacion consiste en los Amores ilicitos del Conde p^r q^e sin ellos, no habria entremes, ni farsa. veamos como lo desempeña y aun q^e bastaria una Escena, por aduertir el buen gusto de la Obra, no sera malo recorrer, algunas y no necessita mas critica.

La primera escena, es un salon donde se hallan Susana y Figaró, y este toma en el varias medidas. Susana le pregunta, q^e significa tanto medir; el responde q^e aquel es un bello Cuarto p^a poner la Cama Nupcial p^r q^e esta situado entre el de la Condesa y el del Conde; y añada si me llama este, en dos saltos estoi en su quarto, si te necessita aquella, en un tris estas alla, pues no me acomoda dice Susana : p^r q^e si te llama el Conde, y te embia á alguna larga comision, en un zas, esta a la puerta de mi Quarto, y en cis... que quiere decir esto, replica Figaro, es que,

(Folio 2, recto).

dice la inocente Susana, el conde quiere estar con migo à solas unos quartos de hora, y esta arrepentido de hauer quitado el feudo de las doncellas. Figaro se frota la frente, y ella le dice no hagas tal cosa, p^r q^e le podian salir algun^s granos y q^e las gentes son supersticiosas... en esto llama la condesa y Figaro p^r despedida pide à Susana modestam^te un beso, ella se hace la preciosita, pero p^a contentarle junta con mucha gracia sus deditos : los besa, y se los planta á Figaro en la cara. este la abrasa q^e quiera q^e no quiera [1], y assi remata tan decente scena, pero yo q^e jusgo de las cosas piadosam^te me parece q^e esto no es a mal hacer, sino una distracion de Figaro, que como creia estaba solo en su quarto con Susana se tomó aquella pequeña lizensia, y grazias q^e no hizo sufrir à el auditorio una chanza mas pesada p^r q^e han hecho cosas raras los hombres distraidos.

2^a Escena : Monologo largo de Figaro, lleno de Truanadas :

1. Figaro embrasse Suzanne, qui lui envoie un baiser « de loin, les doigts unis sur sa bouche. »

q^e à su amo le han nombrado Embajador, y q^e este le quiera hacer correo de gabinete, y q^e mientras el corre p^r un lado, el conde hara trotar p^r otro a su muger.

La 4^a es entre el Doctor, y Marzelina, q^e le dice : ¿ como ha tardado tanto? y el Doctor pregunta, si hai algun Enfermo en el Castillo, y si acaso lo sera (Graz^s a D^s) la perfida Condesa, de quien al parezer esta mal ferido [1], p^r q^e Marzelina le responde q^e el Conde, no hace caso de ella, y el esclama entonces : ó digno *esposo q^e me venga*, sin duda ó no le daba la Condesa la propina ò no se contentaba solo con tomarla el pulso; enfin Marcelina recuerda

(Folio 2, verso).

al Doctor un manolito, q^e tubieron de resultas de unos antiguos amores, las promesas de matrimonio, los juram^tos p^r la guadaña & y el Doctor la dice, si le ha hecho venir desde Sevilla p^a hablarle de esas frioleras. entonces Marcelina, con una pacienzia q^e edifica, le dice, pues si Vm. no quiere cumplir su palabra aiudeme Vm. a Casarme con otro. es de advertir q^e se dice antes, q^e Marcelina es Ama del *Doctor* [2], con q^e no se sabe p^r q^e estaba de asiento en el Castillo, pero no nos cansemos de preguntar el p^r q^e de cosa alg^na en tal comedia, p^r q^e todo es voluntario, impertinente, é insolente.

Pregunta el Doctor, y quien es el dichoso? y Marcelina responde Figaró ? con ese bribon q^e dicen se casa con Susana? replica el Doctor, y añada : no obstante yo ayudare y me vengare, haciendole cazar con esta vieja, del robo de 100. excudos q^e me hizo y de la moza q^e me sopló.

Con todo, Marcelina dice : q^e quiere à consejar à Susana y se explica con una sanisima doctrina, dice : q^e las mugeres han de ser érmosas, si pueden y prudentes si quieren : de modo que es arbitrario, ò indiferente q^e una muger sea mala ô buena [3].

a la 7^a scena, salen Susana y el Paje, q^e es una pieza digna de tal autor. esta larga escena es hermana de las otras en las indecencias. consiste en decir el paje, a Susana q^e esta ena-

1. Si l'auteur de ce texte est Huerta ,il a certainement lu *Le Barbier de Séville*, auquel il est fait allusion, f° 11, verso; s'il feint de l'ignorer ici, c'est sans doute pour supposer une intrigue entre Bartholo et la comtesse.

2. Bartholo s'écrie, quelques répliques après : « Parbleu, c'est un bon tour que de faire épouser ma vieille gouvernante, au coquin qui fit enlever ma jeune maîtresse. » La liste des personnages de la pièce porte : Marceline, femme de charge.

3. L'auteur oublie la fin : « mais sois considérée, il le faut », bien conforme aux règles de la « honra ».

morado de su Ama, y que ella es feliz en vestirla y desnudarla, q^e siente quando ve à una muger, no sé que movimientos, q^e

(Folio 3, recto).

la cantase un Romance, q^e la ha hecho, y q^e el conde lo quiere despedir p^r q^e le encontró a solas con Francheta; el s. Conde era mui riguroso p^a con los otros sobre el capitulo y mui indulgente p^a si : alguno conosco yo de este calibre.

Enfin el Paje quita de las manos à Susana una cinta de la cofieta de dormir dela Condesa. Susana quiere recobrarla y con este motivo corren p^r el theatro y juegan un ratito : ha visto Vm. escena mas divertida? lastima es q^e el Conde salga à interrumpirla. escondese el paje, detras de un sillon y queda su señoria solo con Suzana y la enamora; pero con q^e gracia : le habla del feudo de las Doncellas y la cita al jardin. ella le dice que podia venir gente, y quando una muger se explica asi, no hai que dudar de su virtud. con efecto suena ruido, y ella dice, S^r Bazilio, si os hallara àqui! y el Conde no sabiendo donde esconderse se pone detras del sillon : entonces el paje va dando bueltas y Suzana se coloca entre los dos y los cubre con una Levitica que tiene en las manos. esta Escena de Arliquin, fuera del natural, y de dificilisima execus^n p^r q^e no basta, no digo yo una Levitica, pero ni aun toda la Tribu de Levi para cubrir à los dos con disimulo, y es menester, que el conde fuese una bestia y Basilio otra p^a q^e no conociesen la supercheria; pero esso seria quiza à media noche y sin luz p^r q^e el autor no dice a q^e hora sucedio [1].

Es de notar, q^e Basilio, era el maestro de Musica de Susana, y el Mercurio del Conde en estos Amores, con que p^r q^e razon se rezela este de su Alcahuete, maiorm^te no hallandose con Suzana en lugar sospechoso

(Folio 3, verso).

sino en un salon comun [2], no hai otra, q^e no conocer el autor el uso de la razon, y sin este disparate, nos perdiamos esta bella Escena, parecida a las Ytalianas de Pantalon, Colombina y Arlequin, sin mas diferencia q^e la de hauer algun^s destas lle-

1. Figaro dit au début de la scène I : « que ce joli bouquet... est doux, le matin des noces, à l'œil amoureux d'un époux. » Comme Chérubin attend depuis deux heures le moment de trouver Suzanne seule (début de la scène VII), on peut placer le premier acte au milieu de la matinée.

2. Bazile n'est pas le seul à chercher le comte, lorsqu'il interrompt l'entretien de Suzanne et de son maître (sc. IX); la pièce n'est pas une salle commune, mais la future chambre de Figaro et de Suzanne.

nas de sal y agudeza, y las de esta comedia adornadas de una frialdad inherente.

Como iba diciendo, Basilio habla à Suzana de los amores del Conde, ella le dice, q^{e} esta p^{r} casarse y el la replica, que esso no es el unico estorbo delos amores de su señoria, sino el Paje. Susana se formaliza y le dice que miente : el le pregunta ¿ pues no andaba p^{r} àqui poco ha? y la Romance (palabras formales del S^{r} Basilio) sino es para ti, sera p^{a} la condesa, q^{e} dicen q^{e} quando la sirve à la mesa le hace unas guiñadas, no, pues Monseñor, si lo sabe, es brutal sobre el capitulo. ella llena à Basilio de injurias, y Basilio replica (y no lo invento, que esto todo el mundo lo save) entonces el Conde, que ya no le cabia la cabeza debajo del sillon ni de la difusa Lebitica, sale con toda su brutalidad. discurra el piadoso lector, como se quedaria Basilio, q^{e} escena tan no espresada. me parece q^{e} estoi oyendo a los Badauts de Paris quebrarse a vivas.

Basilio, quiere a placar al Conde, que quanto habia dicho del Paje, era una chanza p^{a} sondear a Susana, y entonces ipso facto, le da a esta el vapor : la toma en brazos el Conde y la sienta en el interesante sillon, pues sin el, no hubiera podido

(Folio 4, recto).

no se hubiera podido zurzir tan bello lanze, no sabem^{s} p^{r} q^{e} se desmaio Susana, pero tampoco sabemos por q^{e} buelve en si al instante, y patas; ello es q^{e} viendose à quella Vestal, entre las manos del Conde, le dice, q^{e} es cosa indigna q^{e} estando solos... y el Conde la replica que tienes que temer no estamos dos? y es cierto q^{e} la segd^{a} persona era un grande estorbo; no hà visto scena mas patetica.

Pero bolviendo à nro conde : manda à Basilio despida al paje al instante, pero q^{e} le den sus dobl^{s} y un cavallo. el conde era brutal, pero generoso. Susana y Basilio le ruegan, por el paje de modo, q^{e} se conoce q^{e} el no hubiera votado la abolicion del feudo y añade que entrando el conde en el quarto de Francheta, sospechó q^{e} vio detras de una puerta una capa y una cortina, q^{e} las apartó, y encontró al paje; pero para figurar esta relac^{on} levanta el Conde la famosa Levitica y descubre al paje ¿ aqui de la sorpresa : a qui de la admiracion? quien habra visto, o Leido esta comedia, q^{e} no desee hauerla hecho? que lugar habra en e Parnaso, digno de tal Poeta? aun q^{e} este dragma esta en prosa: pero tambien lo esta el Telemaco, y desde Perpiñán en adelante lo llaman Poema-Estupefacto el Conde, con la aparicion de el Paje no sabe q^{e} hacerse; pero prorumpe, diciendo à la s^{ra} Susana : mui bien señorita, estando p^{a} casarse la

(Folio 4, verso).

encuentro à Vm. en estos matutes? y Vm. señor mio (al paje, se atreve a la primera camarista à la muger de un amigo? no le falta a Vm. sino embestir àla Condesa.

Continuan las simplezas, y paso a escena 10 en la que quedan los mismos y salen la s^ra condesa (que no ha podido ser nacida en las Orillas del Guadalquivir, sino en la Zona fria) Figaró, Francheta y dos quadrillas de Aldeanos y Aldeanas, que traen un sombrero a la Novia se reducen à pedir al conde acelere el Matrimonio de Susana, Figaró presenta al Conde Memor^s y le da gracias de que ha abolido el feudo, y ha educado à Susana esta pondera la virtud del Conde, q^e es una burla p^a su señoria, y la conoce, pues dice, en un aparte *¿ mi virtud?* ella *se burla;* y añade q^e la abolicion de un feudo vergonzoso, es una deuda debida à la humanid^d y q^e un Señor Español puede vencer la hermosura con obsequios; pero q^e exigir las primicias es una tirania digna de un vandalo; pero no el dro de un noble castellano. Luego

(Folio 5, recto).

luego piden todos p^r el paje, el Conde se resiste,pero al fin cede, y no solo le perdona, sino q^e le hace Capitan de su legion con el tal Conde era bueno ser delinquente, p^r q^e los castigos merecidos los convierte en recompensas; pero consiste en q^e en esta comedia se premia el vicio, como en otras la virtud. El Conde dice : q^e esta cansado [1] y se va : yo tambien lo estoi, y quiera Dios q^e a Vm. no le suceda lo mismo.

El acto 2^o es en la Alcova dela Condesa, q^e tiene mas puertas q^e Thebas. hai en ellas sillones, taburetes, sillas, bancos, guitarra, y la cama de la Condesa, q^e p^r cierto, esta mal colocada, p^r q^e la pone à la derecha de una ventana q^e da al jardin, y le entraria a su s^ria la humedad, y esta Alcova con honores de prenderia há de tener un fosso de 22. pies de profundidad; pero es un gusto ver en la difusa acotas^on la bella coloc^on de los muebles y puertas a la dha, a la Yzq^da al frente : de suerte, q^e el pobre hombre, quiere disimular la cortedad de su genio con la interior arquitectura de la Alcova [2], y de miedo a la Unidad del lugar, q^e aun q^e no

1. Le comte dit avant de s'en aller : « Bonjour, bonjour, petite... Allons, Madame, entrons. »

2. Il n'est pas question de fossés. — Dans la « comedia » espagnole, le lieu de la scène change fréquemment; s'il est indiqué, c'est d'un simple mot : « place, forêt, palais ». Les décors ne furent employés que vers la fin du XVII^e siècle, et seulement pour des représentations extraordinaires. On continuait à jouer les autres jours entre des draps ou des rideaux tendus. L'usage constant de

la observaba, p^r q^e cada acto le representa en parte diferente, no quiere mover muchas veces al auditorio, conociendo, q^e esto es un pecado grave para los preceptistas modernos, sin embargo de que Voltaire, Racine, Corneille, y otros no los han observado siempre. este ultimo

(Folio 5, verso).

pedia perdon quando ensanchava las unidades. Voltaire era mas osado p^r q^e variava la decoraz^on de la escena p^a advertir al publico q^e havia mudado de lugar pero Corneille queria seducir al espectador no variando de decoraz^on de lo qual resultava la estravagancia de q^e una parte de la comedia pasaba en un salon, y la otra en la plaza, esta se veia adornada de sillas, cornucopias, &^a pero esta Comedia seria detestable aun con todas las unidades. Aristoteles que jamas hizo un verso, y da reglas á los Poetas, ni Horacio hablaron una palabra de la Unidad del lugar, de las tres, creo sea la mas esencial la de acion y no hara mal el Poeta que las guarde, con tal que p^r las unidades no violente el interes del Drama, o la verosimilitud, p^r q^e la representaz^on es la execuc^on de un caso q^e ha sucedido o podido suceder verosimilmente y en un mismo lugar y en breve tiempo pueden suceder pocas cosas con verosimilitud.

Hai muchos asuntos admirables, que es imposible reducirlos a las unidades. Corneille dice : que es preciso dar ensanche a la unidad de tiempo y de lugar; tan inverosimil es que el espectador siga al comico de una casa a otra, como a otro lugar remoto p^r q^e jamas se mueve. la de tiempo, se puede disimular, evitando todas las voces que le denoten[1]. el filosofo de Fernei las altera, quando le da la gana, en las mas celebres tragedias, no se guardan en rigor; pues p^r q^e tanta matraca á nuestros Poetas? quando

(Folio 6, recto).

estas no han sido guardadas p^r aquellos que se intenta sean nuestros modelos, maiorm^te no consistiendo en ellas solam^te la unidad de un Drama, y con ella se puede hacer uno q^e haga

décors en toile peinte date de 1767, et l'initiative en revient au comte d'Aranda qui réformait alors le théâtre.

1. Voir notamment le *Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu.* Le « tour de soleil » d'Aristote peut avoir, pour Corneille, une durée de trente heures. Le lieu de la scène ne devrait point changer « mais souvent cela est si malaisé pour ne pas dire impossible, qu'il faut de nécessité trouver quelque élargissement pour le lieu comme pour le temps ». Quant au *Cid*, où, au premier acte, le théâtre, représente trois endroits différents, « il y a quelque excès dans cette licence. » Corneille reconnaît que, seules, trois de ses pièces observent toute la rigueur de l'unité de lieu : Horace, Polyeucte et Pompée.

dormir en pie á el espectador; y hemos visto algunos de esta especie

Que verosimilitud tiene que en la Zelmira, q^e^ es una de las seis Tragedias de la Fama, pase todo a la orilla del mar, y no en paraje solitario, sino en una rada junto a un Panteon, y que alli el Tirano descubra los mas escondidos movimientos de su corazon, y los assuntos mas secretos del Gavinete; quanto mas natural seria, q^e^ cada cosa pasase en su lugar propio con la decoracion correspondiente, siendo una de las partes que mas contribuien á la ilusion. el padre de Zelmira escondido en el Panteon sale a hablar con su hija quando quiere. va y viene á la esquadra y nadie le ve p^r^ q^e^ no le acomoda al poeta, no p^r^ q^e^ es natural. q^e^ verosimilitud tiene que Voltaire en su Escosesa, q^e^ es una muger proscripta con toda su familia, la lleve a esconder à un cafè, lugar el mas inpropio para estar oculta, quando debia ocultarla en un sepulcro, pero entonces no habia escena fixa, y Voltaire necessitaba un café para introducir en el a Freron y hacer de el una detestable pintura, p^r^ q^e^ era su critico. es de admirar q^e^ un hombre que se dice Filosofo, Predicador de la Tolerancia, fuese tan intolerante q^e^ no podia

(Folio 6 *verso).*

sufrir la mas suave critica de sus Dramas ni el menor desliz de los nuestros [1].

En la Unidad de aciones son tan poco observantes como en lo demas. en los Horacios de Corneille, mueren no sé quantos; en la Phedra de Racine, perecen Phedra, Hipolito y su Ama. en quanto al numero de personages, en q^e^ tambien dicen q^e^ somos excesivos la Atalia tiene cerca de veinte, sin contar los Coros y el pueblo judio; en la q^e^ estamos viendo hai 18-cantando, tres personages mudos, cuio oficio ignoramos si no es q^e^ sirvan p^a^ hacer la tal comedia enteramente Mimica. Lo cierto es, q^e^ para lo q^e^ los demas hablan no hubieram^s^ perdido nada en q^e^ todos fuesen mudos: assi pues estos Poetas de la Observancia solo la observan de pico.

hai muchas inverosimilitudes en el theatro, q^e^ no se pueden

1. Voltaire s'est intéressé au théâtre espagnol à propos de Corneille. C'est ainsi qu'il a traduit l'*Héraclius* de Calderon (ou *En esta vida todo es verdad y todo mentira*) pour prouver que Corneille connaissait cette pièce mais ne lui avait emprunté que quelques vers. Voltaire juge plus sévèrement l'invraisemblance, le manque de vérité, de naturel, la « démence barbare » que l'irrégularité de l'auteur espagnol; il est vrai que les expressions du traducteur n'étaient point faites pour plaire à un espagnol: « Il est bien naturel que Corneille ait tiré un peu d'or du fumier de Caldéron; mais il ne l'est pas que Caldéron ait déterré l'or de Corneille pour le changer en fumier. » *(Dissertation sur l'Héraclius de Caldéron.)*

evitar. no es verosimil q^{e} una Princesa muera con una Cara de Rosa; q^{e} un Heroe se de de puñaladas sin derramar una gota de sangre, y si es una Opera, q^{e} se mate por la clave de G. v. sol ut, ni q^{e} pronuncie un largo monologo delante de mil personas, p^{r} bien que execute, la primera Tirana, su papel, nadie creera q^{e} es Penelope, Andromaca ni Dido : ademas de q^{e} el verosimil del theatro no es absolutamente natural. la Fuente de la Puerta del Sol con todos sus Aguadores, transportada al theatro no tendria gracia alguna y imitada bien agradaria. el theatro ha de ser como la pintura, q^{e} imite a la naturaleza, y la mejora;

(Folio 7, recto).

un pobre andrajoso y puerco nos hace à partar la vista pero copiado p^{r} alg^{na} buena mano, nos recrea. enfin en el theatro, es menester pasar p^{r} muchas inverosimilitudes prestarse à la ilusion, o no concurrir à el.

Felices los Poetas antiguos, y felices los Yngleses q^{e} fueron hombres libres. los poetas de nros tiempos, estan cargados de Yerros, y quiza p^{r} esta causa hai tan pocos, pues en el dia en toda europa no hai un Poeta clasico.

Pero lo particular de este asunto es q^{e} sean los dramaticos Frances los inspiradores de tales Armas, quando todo el mundo conviene, y ellos mismos, en q^{e} su lengua es la menos poética; q^{e} su versificaz^{on} es la mas ingrata, y anti musical. Leanse sus versos Alexandrinos; como la Lengua no tiene cuasi cantidad ni puede hauer en ella anteposiciones, ni posposiciones, son unos pesados espondaicos, siempre cortados en dos partes iguales, q^{e} ocasionan una fatigosa monotonia. entra luego la enfadosa uniformidad de sus consonantes pareados, q^{e} hace se à divine un verso entero en habiendo oydo las primeras palabras, y se pierde el gusto de la sorpresa; gusto cuio valor conocieron bien los Romanos, pues terminaban regularm^{te} sus Frases p^{r} la voz principal, p^{r} àquella q^{e} determinaba el sentido. Voltaire quiso ensanchar el circulo estrecho en que se hallan encerrados los Poetas franceses, y su Tancredo no esta en pareados [1] pero no pudo evitar la cesura á la sexta silaba.

Vm. perdonara esta disgresion q^{e} le servira de descanso en la relaz^{on} de tan molesto Drama, y si para esto no sirviese no sirviese [sic] se quitara Vm. un enfado con otro

1. Ou vers à rimes suivies; Voltaire dit en effet dans sa préface : « Il y a encore dans cette pièce une autre nouveauté qui me paraît mériter d'être perfectionnée; elle est écrite en vers croisés. » En fait on y relève plus de rimes suivies ou embrassées que de rimes croisées, qui sont rares.

(Folio 7, verso).

La 1ª scena de este 2º acto
es entre Susana y la Condesa, y esta la dice : cuenta me tu historia ¿con que el Conde te queria seducir? y Susana le responde : no señora, qᵉ queria comprarme a dinero de contante y al mismo instante, sin hacer mas alto sobre el asunto, pregunta la condesa : si el Paje, lo sabe, y Susana la dice : qᵉ el paje esta enamorado de su señoria pʳ q tiene un aire noble y hermoso. y la frigidisima condesa la dice : con qᵉ soi buena moza? llaman y entra Figarò, y dice la condesa, qᵉ ha discurrido un bello arbitrio pª qᵉ el conde, cuide de sus posesiones y deje las de los demas, y es darle un falso aviso contra la condesa, y esta le dice : tu estas loco, quieres hacer sospechosa mi conducta? Figaró responde : ya esta hecho y Susana hà de dar una cita al Conde y que ira à ella el Paje vestido de muger; y à la elada Condesa no la altera semejante atrevimtº; pero desconfiando de su érmosura, dice a Susana; qᵉ esta mal echa y mal peinada pª recevir al Paje. Susana le compone los bucles, y en seguida entra este, se encierra con el Madma en su misma Alcoba pª la decente maniobra de ponerle en pelota y vestirle de Muger, y no se crea, qᵉ el Pajecito era meñique pʳ qᵉ se mide con Susana, y son de un Tamaño pero habra hauido Condesa tan indolente, e insolente qᵉ constandole qᵉ su marido duda de sus procederes, pʳ el aviso à nomine de Figaró se atreva à acion tan liviana en el mismo instante?

(Folio 8, recto).

con todo eso Susana dice à la Condesa : haga cantar al Paje la romance qᵉ ha hecho pª su Sria. la romance es la cosa mas chusca qᵉ se pueda leer, y vayan en hora mala nras saladisimas Tiranas [1] con sus discretas y graciosas coplas. toma el Paje la Guitarra y canta la Romance con aquel salero tan naturl en un Paje Frances. la Musica es la de Malbouroug, cancion vulgar de quartel [2]; la romance tiene 20. versos y solo se dice en ellos qᵉ el paje llorava à una fuente pʳ qᵉ tenia una Madama a quien adorava, pero no puedo menos de traducir una delas coplas pª que venga Vm. en conocimtº dela insulsez y desproposito de tales versos

1. Chanson populaire dont le nom est pris à son refrain : « Ay, tirana... » La « Tirana » dont il est question à la page précédente (fº 6, verso) était une actrice contemporaine célèbre.

2. Des « tonadillas » de Malbrough chantées en 1785-86 sont citées par M. Subira dans son livre : *La tonadilla escénica*, t. 1, 1928. La chanson était donc connue en Espagne aussi.

Por alli pasava el Rey
sus Barones clerecia
y la Reina al paje bello,
por que lloras le decia.

Sus Magestades debian de ir à Visperas ò a algun entierro quando los acompañaba la clerecia. àcabada la Romance llaman; es el Conde : antes de abrir se esconde el paje, lo cierra con llave la condesa [1] y guarda la llave. entra el Conde, la pregunta como estaba encerrada, no siendo su costumbre, la condesa responde; q^e estaba con Susana. ¿ pues donde esta Susana, replica el Conde? à este tiempo suena ruido ¿ q^e es esto dice el Conde? sera Susana : responde la condesa; pues q^e salga, añade el Conde

(Folio 8, *verso).*

estara desnuda, dice la Condesa, y el Conde replica ¿yo la he de ver aunque este en cueros? y sino que hable. la llama, no responde; yo la mando que no responda? dice la Condesa. el Conde quiere hechar la puerta abajo; q^e altercado tan noble! no se sabe p^r q^e se ha ido Susana quando era necessaria en la Escena, al lado de su ama, para desmentir las sospechas del Conde [2]; quiza se le ofreceria alguna cosa precisa que suele ser necessaria.

Las entradas y salidas á la Escena, no deben ser voluntarias, sino precisas. han de formar un encadena^to [?] natural de modo q^e los personages, entren, salgan, con algun motivo; pero el S^or Beau marchais no se para, en essas menudencias, sin embargo advierte, se esconda Susana detras dela cama dela condeza. vanse esta y el conde en amor y compaña à buscar instrumentos para derribar la puerta; mientras sale Susana, llama al Paje, y no obstante q^e esta la puerta cerrada, p^r afuera, y q^e su ama se ha llevado la llave, abre y sale, no sin admiracion mia, pero son el Demonio los pajes, ella le dice, que huia; y habiendo tantas puert^s en la Alcoba, determina echarse p^r la ventana. Susana se asusta, y el se escapa (sin duda el foso de 22- pies que devia tener la alcoba al rededor era p^r hacer portentoso el salto del paje.

Sale la Condesa, y el conde con un acha [3] en la mano; la Con-

1. Acte II, sc. X : Chérubin « court au cabinet de toilette, y entre, et tire la porte sur lui. Sc. XI : LA COMTESSE seule, en ôte la clef, et court ouvrir au comte. » La porte du cabinet serait donc fermée à l'intérieur par le page. Il est vrai qu'à la fin de la scène XVI, le comte l'ouvre avec la clef que lui donne la comtesse : il y a là une négligence de Beaumarchais.

2. Suzanne est allée chercher des vêtements à elle afin de déguiser Chérubin (sc. VIII).

3. Beaumarchais : « Le comte, une pince à la main... »

desa le ruega, y alfin le dice q^e^ el paje es el q^e^ esta en el quarto, pero que esta en cueros, q^e^ no le haga mal, q^e^ se estaba disponiendo una inocente chanza. Abre el Conde la puerta por donde salio el paje, cerrada ya otra vez p^r^ arte de Diablo, y se encuentra con Susana.

(Folio 9, recto).

queda admirado y dice à la Condesa :creen q^e^ los hombres son grandes politicos, mas saben las mugeres y si yo fuera q^e^ el Rey haria a Vm. embajador en Londres hai luego un monton de escenas inutiles [1], y remata el acto pidiendo justicia Marcelina contra Figaró.

Acto 3^o^ en la escena 2^a^ hace el Conde un monologo conceuido en unos principios tan sanos como los delos demas personages, diciendo : la Condesa asustada y encerrada su primer Camarista : un hombre q^e^ salta p^r^ la ventana. Figaro dice, q^e^ ha sido el no me huele bien; q^e^ mis gentes se permitan algun^s^ libertades, no importa? pero la Condesa! la gracia es que el y sus gentes hablan y piensan con igual bajesa sin la menor diferencia. entra Figaro, quiere el Conde averiguar p^r^ medio de Figaró el assunto, este le responde mil vaciedades, y lo restante del acto se gasta en el pleyto. El Conde preside el Tribunal, pero antes de dar cuenta de la instancia de Marcelina, Figaró, hablan de otra, para q^e^ no se escape ocasion alguna de ridiculisar a los Españoles, del Noble, mui noble infinitam^te^ D^n^ Pedro Jorge hidalgo varon de Lausalto, Detras Montes, Altomontes contra D^n^ Calderolo. los nombres de Marcelina son : Aga Raab, Judit, Magdalena, Nicolasa, Marcelina Alta manera [2]; enfin condena el conde à Figaró à que pague y se case [3], entonces, dice este q^e^ es noble, p^r^ q^e^ a el le robaron unos gitanos y que tiene un geroglifico en el braso derecho. registra Marcelina la marca de lares : la conoce y dice al

1. Aux scènes XX et XXI, Figaro s'accuse devant le Comte d'avoir sauté de la chambre des femmes, et se tire d'affaire malgré l'intervention d'Antonio, qui a trouvé sous la fenêtre le brevet du page. A la scène XXIV, la comtesse décide d'aller au rendez-cous sous les marronniers, avec les vêtements de Suzanne.

2. Beaumarchais : « Don Pedro George, Hidalgo, Baron de Los altos, y Montes Fieros, y otros montes : contre Alonzo Calderon, jeune Auteur dramatique. » Marceline est nommée : « Barbe, Agar, Raab, Magdelaine, Nicole, Marceline de Verte-Allure. » (Scène XV.)

3. Figaro est condamné à payer *ou* à épouser. Plus loin : Figaro retient « bêtement » ses larmes, et Brid'oison s'écrie : « Eh bien! moi, je suis donc bê-ête aussi! »

(Folio 9 ,verso).

al Doctor este es nro hijo Manolito; no hai duda responde el Doctor, y entonces esclama uno delos jueces; hai! yo soi una bestia, pues me enternesco ¿ha oido Vm. jamas cosa mas chabacana?

El quarto acto se empiesa tratando, de una cita q^e^ el conde ha dado à Susana. la Condesa, dice a esta : yo ire à la cita disfrasada con tus vestidos, y la pregunta donde es, y Susana responde en el jardin : pues le has de escrivir un papel añade la Condesa. Susana se resiste, pero al fin escrive y la condesa dicta : que *ermoso* estara esta *noche* noche *debajo delos grandes castaños;* y àqui se acabò el Papel. al leer semejante necedad, parto propio del elado entendim^to^ de la glacial Condesa, me entró un frio, q^e^ crei me bolvian las Terzianas. enfin la garapiñada S^ra^ manda à Susana cierre el papel con un alfiler, q^e^ es un sello particular, y advierte el autor gravem^te^ en la à cotas^on^ que el conde se debe picar al tomarle. sigue luego la Boda de Figaro, y entra en el salon el Novio, la Novia y mucho àcompañam^to^ El conde pone a Susana el sombrero virginal, y ella le alarga el discreto papel. Despues Basilio pide al conde la mano de Marcelina, y se da fin al acto.

àqui deviera concluirse la comedia p^r^ q^e^ se acabó la accion, y el interes si tal hubiera, el 5^o^ es un insulso pegote sin necessidad ni novedad.

En la 2^a^ [1] escena de el, sale Figaró de majo con capa de grana y sombrero, y trata un pesadisimo Monologo de quatro paginas, cuio objeto es contar su vida y milagros, y de paso dar un reparillo a los Españoles, dice : q^e^ de Albeitar se metio à Poeta, y escrivio una comedia sobre las costumbres del serallo, pareciendole q^e^ a un Autor Español podia burlarse de Mahoma, pero q^e^ el embiado de no sé q^e^ potentado

(Folio 10, recto),

se quejó de q^e^ insultaba a la Sublima Puerta, la Peninsula de las Ynd^s^,toda la Persia, la China [2], los Reinos de Tunez, Tripoli, Barca, Marruecos y Argel, y se la prohibieron.

ahora escrive en mejor pais el S^or^ Beaumarchais, pues ha escrito esta Comedia, en la qual se insulta el honor, la virtud, la educ^on^, la nobleza el decoro y respecto debido al publico y el uso recto de la raz^on^ y se la han celebrado mucho en lugar de prohibirla, aun q^e^ es una indecente farsa comparable a las

1. Chiffre corrigé, difficile à lire. Figaro apparaît à la scène II, mais le grand monologue sur sa carrière forme la scène III.

2. Au lieu de l'Égypte.

de los Mimos y Pantomimos de la Antiguedad, justamente prohibidas p^r todos los legisladores hasta p^r los Paganos.

Sigue el Monologo y cuenta q^e estubo en presidio p^r hauer escrito un libro sobre el producto neto del Dinero, esta Cienzia la pudo aprender en España el S^r Beau marchais, p^r q^e sabia mui bien el producto del Dinero neto q^e sacaban de las cofias sus Ermanas modistas en Madrid. sigue mordiendo, y dice : que se hauia dado libertad a la imprenta en esta Corte con tal q^e no se escriviese de la Autoridad, del Culto, de la politica, de la moral, de las gentes empleadas, de los cuerpos acreditados, de la Opera, ni de Otros espectacul^s ni de persona alguna, que dependiese de alguien, pero bajo la Direccion de 2 ò 3 revisores. q^e se valio de esta licenzia y escrivio un Diario... no pone el assunto p^r q^e los ha exceptuado antes todos, y solo añade 5 errores [?] q^e sin duda significan, q^e el tal diario, era un texido de yerros de errores, como esta Comedia y q^e tambien lo prohibieron, y sigue, pero yo salto, p^r q^e se me à pura la paciencia.

La salida de Figaró tiene p^r objeto celar à Susana, y siendo asi q^e los dos y la condesa estan confabulados p^a burlarse del conde (q^e parece)

(Folio 10, *verso).*

el viejo de las Pantomimas, quando Arlequien, le pone el pie p^a q^e caiga y le levanta de los pelos ó le rompe un cantaro en la cabeza y le pide perdon) ignora que estas han de trocar de ropas y que ha de ir à la cita la condesa.

Empieza el paje la 5^a escena [1] cantando una copla de la salada Romance y van saliendo todos al theatro, à repetir las escenas puercas que ya hà visto Vm.

Encuentra el Paje, con la Condesa q^e cree es Susana; la Condesa le aguante todos los disparates q^e la dice, ella responde con su acostumbrada sal y dice : que se va, el paje se conforma, pero que la ha de dar antes 20. besos p^a ella y 100. p^a la ermosa condesa y diciendo y haciendo la abraza apartase ella de los brazos del Paje y en esta llega el conde le espera el Paje tambien su abrazo, encuentra luego el Conde a Figarò, le dà un bofeton, da p^r fin el Conde con la Condesa, creiendo era Susana, la toma de la mano p^r q^e en esta comedia, nada se hace sin palpar, y la enamora; pero con q^e gracia la dice que ella tiene mejores brazos q^e la Condesa, y unos deditos mui monos. parece esto al q^e se enamoró de una Fea, y daba p^r disculpa, q^e tenia unas orejas mui lindas; y en esto la da dos otros abrazos, segun manda

1. La sixième scène et non la cinquième.

acota^{on}, y catate el cuento, de estas si q^{e} son piernas, y no las de mi muger. esta embrolladisima escena es en el jardin y

(Folio 11, *recto).*

y encarga el autor gravem^{te} q^{e} aia en el una calle de Castaños en memoria de aquel agudo papel de la Condesa del Norte, ha de haver en el jardin varios gabinetes con puertas, el Conde combida à la disfrasada condesa à entrar en alguno de ellos : ella no acepta, y aunq^{e} paga adelantada, dicen q^{e} es viciosa, el conde la da un bolsillo con mil escudos, ella lo toma, y el conde dice : buen principio, q^{e} es codiciosa. vanse, y no se sabe p^{r} q^{e} suelta la presa el conde, teniendola en la mano; ello es q^{e} aparece otra vez solo en la escena, y encuentra con Figaró y Susan^{a} q^{e} cree q^{e} es la condesa, y q^{e} la han pillado en el lance agarra à Figaró, pide luces, llegan y van saliendo todos los personages de el laberinto de gabinetes, sin saberse p^{r} q^{e} estaban escondidos. el conde, dice, le han tratado como à un niño, y se da fin cantando un Vaudeville de 12 [1]. coplas, tan gracioso como la romance, y en una Musica tan buena como Francesa. cada uno canta su copla, inclusa la Condesa del Puerto, pero como el S^{r} Beau marchais, no puede menos de élogiar à su Patriarca Voltaire à todo trance, y aun q. no venga al caso, Figaró canta una en q^{e} dice : q^{e} la muerte rompe el altar, en donde han incensado à 20 Reyes, y q^{e} Voltaire es inmortal; q^{e} a tiempo y q^{e} bello Elogio! la Ultima acotaz^{on} dice : q^{e} el espectaculo se ha de terminar con un divertim^{to} y debe hacerse asi, p^{r} q^{e} con la Comedia no ha podido divertirse, ni instruirse ningun racional.

¿Que tal V^{a} [?] ha oido Vm. mejor Drama? que enteres q^{e} escenas de espetacion tan poeticas, que

(Folio 11, *verso).*

decoro, que Moral, que enthusiasmo prosaico, que enrredo, y que desenlace tan nuevo : y con otra gracia, q^{e} esta comedia se puede representar en todo el globo, p^{r} q^{e} en todas partes hai condes, Pantalones y viciosos, condesas frias como el granizo, Susanas insipidas, Marcelinas livianas, Basilios Alcahuetes, criados truanes, Pajes Asmodeos y Doctores libertinos, q^{e} intentan de contrabando resarsir los daños q^{e} causan en el mundo con la lanseta y la jeringa [?]; de estos virtuosos personages tan dignos de imitacion, ha compuesto este Poeta en prosa tan sonad^{a} represent^{on} ¿pues esta farsa soez, y del mas bajo comico, ha enthusiasmado á los Parisienses? ha durado mas de 60 dias con

1. Il n'y a que dix couplets.

el theatro lleno hasta las vambalinas ¿pero en que theatro? no en el italiano, no en el de Nicolet [1], ni en otros theatrillos; sino en el frances, en el de la nacion, endonde se representan aquellas cabezas de obras tan decantadas. y p^r quien? p^r los comicos del Rey, y delante de un pueblo que se dice tiene el gusto en el mas alto punto de caramelo, q^e pretende ser Maestro de toda Europa, introduciendo sus Lecciones, como si fueran modas ¿y en q^e tiempos? en el siglo de las Unidades, de las reglas de la reforma del theatro y de la Filosofia, y escrita p^r el Poeta de S^n Lazaro quando menos autor del Barbero de Sevilla, y de unas memorias, en las q^e entre otras cosas utiles refiere el interesante pleyto matrimonial tan burlesco como el Figaró de una de sus Ermanas Cofieteras; y no consistio en el, q^e no hubiese habido sobre el assunto tanto ruido y sangre como se movio en el mundo con el desaire que Augusto hizo à Fulvia,

(Folio 12, *recto).*

Muger de Marco Antonio.

Enfin ni las juiciosas criticas, ni el desprecio de los sabios han podido desacreditar la tal Comedia en un pueblo tan ligero en donde la critica mas frivola hace caer la mejor composicion, antes bien aguarda con ansia a que se repita, tanta es la Magnética fuerza de la prosaica Musa del S^or Beau Marchais y asi en medio de mis [sic] triunfos, embio una Romance al redactor del Correo de Europa, q^e la inserto en su oja (sin embargo de tener advertido este q^e no pone sino versos esquisitos) intitulada advertencia à los Zoilos de la Wandalucia, o Andaluzia, notta al pie (la Andalucia, o Vandalucia es una provincia de España q^e la poblaron los Vandalos de quienes, p^r una genealogia incontestable, descienden todos nuestros Zoilos. ya ve Vm. q^e la romance se dedica à nuestra *honrra y gloria, y entre mil frioleras* (pues Anecdotas como las cosas de este mundo son perecederas, y no hai gusto sin azar, p^r una de à quellas vicisitudes humanas, y quando el S^r Beau marchais se creia en la cumbre del Parnaso (aun q^e las Musas no gastan cofietas, se halló encerrado en S^n Lazaro casa de correcion, como dixeramos, el ospicio, y ni à un quisieron honrrarle con *une letre de cachet* p^a la Bastilla ó Biserta [2] à donde van los Delinquentes de primera estofa, pero no habra perdido

1. Les Nicolet tenaient une scène populaire, alors installée sur le boulevard du Temple, et qui devint le Théâtre de la Gaîté. On y jouait des pantomimes et des opéras-comiques.

2. Bicêtre. Voir, au sujet de cette incarcération, Loménie, *o. c.*, II, p. 365. Le critique ignore, ou feint d'ignorer, que l'emprisonnement, dû à un accès de mauvaise humeur du roi, dura moins de cinq jours.

nada el orbe Litterario p^r tal detens^on p^r q^e el infatigable genio de M^r Beau Marchais se habra ocupado alli en continuar sus memorias, hacer su testamento politico ò alguna Romance contra los Vandalos.

AVANT LE FAUX DÉPART POUR L'ESPAGNE : LETTRE DE VIGNY A BRUGIÈRE DE SORSUM.

Dans son numéro de janvier-mars 1927, la *Revue* a publié deux lettres de Vigny, du 13 ou du 14 octobre 1823, relatives à la mort de Bruguière de Sorsum. « Il désirait voir mes amis et je les avais avertis », écrit Vigny; « je venais d'écrire deux lettres à mes amis pour leur apprendre l'arrivée de M. de Sorsum à Paris, il m'avait écrit qu'il souhaitait les voir. »

Voici la lettre par laquelle, peu de jours auparavant, Vigny annonçait à Bruguière lui-même sa démarche auprès de V. Hugo et d'Em. Deschamps. J'en dois la communication au vicomte H. de Marsay, qui, en 1927 m'avait avec tant de bonne grâce communiqué et autorisé à publier les diverses lettres de Bruguière et de ses correspondants que j'ai réunies dans les *Notes et Documents* de la *Revue*.

La « Grotte de l'Océan » que Vigny dit ici avoir « commencée » est-elle une première ébauche des vers 165-178 du *Déluge?* Là, à vrai dire il n'est pas question de « grotte ». Toutefois le texte de Byron, suivi d'assez près par Vigny, mentionnait les « cavernes » dont aucune n'échappait à l'invasion de l'Océan. .

Monsieur

Monsieur le Baron de Sorsum,
Hôtel de Hambourg, rue Jacob, Faubourg Saint-Germain,
Paris.

[timbre de la poste : BORDEAUX 9 octobre 1823].

5 octobre.

Je n'ai qu'un moment à moi, Monsieur, et je le donne à vous, car il ne m'est [rien] plus précieux que votre souvenir. J'ai écrit à Victor Hugo et à Émile Deschamps que vous étiez à Paris, ils vous préviendront sans doute; dans tous les cas je veux vous donner leurs adresses que vous trouverez à la fin de ma lettre. Je pars pour l'Espagne, la moitié de mon bataillon est déjà sur

la route et je me prépare à suivre le reste, cependant voici les nouvelles de la prise de Cadix qui nous feront peut-être recevoir contre-ordre. Cette incertitude est détestable. J'aurai à me reprocher d'avoir donné à ma mère des inquiétudes inutiles, et je ne les démens pas de peur d'avoir à les lui rendre. Pour vous, Monsieur, voyez je vous prie mes amis, vous les trouverez dignes de vous sentir et de vous rendre l'admiration que vous avez pour eux. Je les connais, ils vont se passionner pour vos vers presque autant que moi. Si vous avez emporté vos Dieux avec vous, faites-les entrer dans votre sanctuaire. Ils sont plus capables que moi de défendre à la vie et à la mort, les vers blancs et toutes les innovations du monde, et ils ont plus de crédit que je n'en aurais eu sans doute. Ils vous connaissent déjà mais pas tout entier. J'ai commencé la grotte de l'Océan que je vous conjure de ne pas leur montrer, j'aime à les surprendre. Adieu, Monsieur, peut-être si je ne vais pas en Espagne, serai-je à Paris pendant votre séjour, j'espère retrouver en vous la même amitié pour moi,

« Alfred de Vigny. »

Au-dessous de la signature :

MMS { Émile Deschamps, rue St-Florentin, nº 27.
V. Hugo, rue du Cherche-Midi, nº 12 au Conseil de Guerre.

En travers de la 3e page :

Permettez-moi de vous charger de cette lettre au G[é]né[ra]l dont je ne sais pas l'adresse précise.

Il s'agit vraisemblablement du Général J. de Montlivault, qui s'est installé à Grenoble le mois précédent.

Albert Chérel

CHRONIQUE

ESPAGNE ET POLOGNE

Coup d'œil sur les relations des deux pays dans le passé et le présent

On peut à peine parler des relations entre la Pologne et l'Espagne avant le XVI^e siècle. Quelques événements historiques, comme le mariage de Richilde, fille du duc de Pologne Ladislas II, avec Alphonse VII (1152)[1], ont pu rapprocher, pour quelque temps, les deux pays, sans créer entre eux des liens durables. Les relations entre Slaves et Arabes ont été plus importantes[2], mais n'ont pour notre point de vue aucun intérêt.

Au XVI^e siècle, par contre, les deux nations, arrivées, presque au même moment, au sommet de leur puissance, ne pouvaient point s'ignorer. Elles avaient même plus d'une raison pour s'intéresser l'une à l'autre. Intérêts communs d'abord, politiques et religieux : la guerre contre l'ennemi commun, le monde musulman. Intérêts pécuniaires ensuite : l'affaire des « sommes napolitaines » et de la dette contractée par Philippe II envers la reine Bona Sforza, femme de Sigismond-Auguste[3], fut l'objet de longs et vains pourparlers entre les cours d'Espagne et de Pologne. Le règlement de ces questions diplomatiques nécessitait de fréquentes ambassades. Et comme nos diplomates étaient alors, pour la plupart, des humanistes éminents, comme Jan Dantyszek[4], Wojciech Kryski, Piotr Wolski, Fogelweder, ils profitaient de ces missions pour étendre leur horizon intellectuel. Ainsi, Piotr Wolski, évêque de Plock, rapporta de son voyage en Espagne une précieuse collection de livres qui, aujourd'hui,

1. Voir P. David, *Richilde de Pologne en Espagne, en Provence et au Languedoc* (1152-1176), Paris, 1933.

2. Voir à ce sujet l'intéressante étude de K. Szajnocha, *Słowianie w Andaluzji*, 1859.

3. Cf. S. Kantecki, *Sumy neapolitanskie*, 1881.

4. Sans doute un ancêtre de Gracian Dantisco, secrétaire de Philippe II et auteur du *Galateo* (1599).

constitue le fonds « Wolsciana » de la Bibliothèque de Cracovie [1].

Un autre lien qui rapprocha la Pologne de l'Espagne fut l'installation, par le cardinal Hozjusz, des jésuites en Pologne (1565). Ils y parvinrent bientôt à une grande influence, et jouèrent un rôle important pendant la contre-réformation. Un de leurs foyers principaux fut l'Académie de Wilno. Le P. Antonio Arias y organisa la faculté de théologie (vers 1578) et y professait la scolastique, l'exégèse biblique et la théologie morale. Un autre jésuite espagnol, Garcia Alabiano, y enseignait pendant vingt-deux ans [2]. Parmi les confesseurs des rois de Pologne, nous trouvons aussi plusieurs jésuites venus d'Espagne. En particulier, les collèges des jésuites jouissaient d'une grande faveur auprès de la noblesse polonaise qui leur confiait l'éducation de ses enfants. C'est dans les « Institutions grammaticales » de Emanuel Alvarez (ouvrage souvent réimprimé chez nous jusqu'à la fin du XVIII^e siècle) que notre jeunesse apprenait le latin.

Il serait intéressant de savoir s'il y eut aussi, à cette époque, des étudiants polonais inscrits aux Universités d'Espagne, comme il y en avait tant à Bologne et à Padoue. Il semble bien, au moins, qu'il y eut des relations entre l'Université de Cracovie (la « Salamanque polonaise ») et sa sœur espagnole dont la réputation n'était pas moindre. C'est sans doute à cette époque-là (XVI^e et XVII^e siècles) que la Bibliothèque de Salamanque s'enrichit de ces nombreux ouvrages théologiques polonais qui figurent au catalogue de J. Ortiz [3]. Quant à l'Université d'Alcala, on la trouve souvent mentionnée chez nous sous son nom latin de « Komplut ».

Le contact intellectuel entre l'Espagne et la Pologne n'avait pas lieu seulement dans ces deux pays-là; il se produisait un peu partout sur le vaste domaine des Habsbourg : en Italie, aux Pays-Bas (surtout à Louvain où beaucoup de nos jeunes nobles allaient faire leurs études), voire en Bohême où Castillejo accompagna le roi Ferdinand, frère de Charles V. C'est peut-être à Louvain que notre jeunesse s'initia à la philosophie de J.-Luis Vives dont les ouvrages, s'ils n'ont pas été traduits en polonais (comme le prétend son biographe), étaient bien connus en Pologne

1. Cf. H. Barycz et K. Piekarski, *Hiszpanskie nabytki Wolskiego z* 1582 *roku* (dans *Silva rerum*, 1922); K. Piekarski, *Bibljoteka Piotra Wolskiego biskupa płockiego*, Cracovie, 1929.

2. Voir St. Zaleski, *Jezuici w Polsce*, Léopol, 1900-1907, t. I, II, IV, *passim*. Emanuel de Vega était aussi professeur à Wilno.

3. *Biblioteca Salmantina*, t. I (1777), *passim*. Ajoutons que quelques écrivains politiques polonais, comme Frycz Modrzewski (*Comment. de Republica emendanda*, 1551), ont été partiellement traduits en espagnol.

et ont exercé une certaine influence, notamment sur notre Modrzewski [1]. D'autre part, c'est sans doute à Bologne que Ciolek recruta le jurisconsulte Garcia Quadro pour l'Université de Cracovie où il est appelé *pro iure pontificio lector nostri studii continuus* [2]. Et c'est de Bologne, où il résidait alors, que Petrus Royzius (Pedro Ruiz de Moros) fut appelé à Cracovie où il enseignait pendant neuf ans (depuis 1542) le droit romain et canonique [3]. Enfin, c'est pendant son séjour à Naples que Jakob Gorski découvre le petit traité de F. Furió Ceriol (*El Concejo y consejeros del principe*), traduit en italien par Alonso de Ulloa, dont il nous a laissé une paraphrase polonaise (1597), après que Krzysztof Warszewicki eut traduit ce même traité de l'espagnol en latin (1595) [4].

La connaissance de l'italien était fort répandue chez nous à l'époque de la Renaissance; c'est ce qui explique que les premières traductions des mystiques espagnols, par exemple celles de Luis de Granada (par Antoine de Przemysl et Jan Wuchaliusz) et de sainte Thérèse (par Sébastien Nucérin) ont été faites sur des textes italiens. Cette littérature a laissé des traces dans les « Rythmes » de Szarzynski [5] et les « Rimes spirituelles » de S. Grabowiecki (1590). Pourtant, la langue espagnole n'était pas complètement ignorée. On a souvent cité, à ce propos, une observation de Lukasz Gornicki dans sa paraphrase du *Cortegiano* de Castiglione (1568) : « Notre Polonais — dit Gornicki — pour peu qu'il ait mis le nez hors de son pays, n'entend plus parler autrement que dans la langue du pays qu'il a visité : s'il revient de l'Italie, il répètera à tout instant *Signor;* de France, il ne jurera que par *ma foi;* et s'il a été en Espagne, il ne parlera que par *nosotros caballeros* ». Mais ce passage, à lui seul, ne prouve pas grand'chose; il faudrait d'abord savoir s'ils furent nombreux les Polonais qui avaient fait le voyage d'Espagne. Or, outre les diplomates dont quelques-uns au moins savaient l'espagnol,

1. Cf. J. Twardowski, *Jan Ludwik Vives i Andrzej Frycz Modrzewski*, Cracovie, 1921. Vives est aussi mentionné par W. Potocki qui rapporte une anecdote citée par lui.

2. Cf. K. Morawski, *Histoire de l'Université de Cracovie* (trad. Rongier), t. II, 270; t. III, 152.

3. Voir B. Kruczkiewicz, *Royzyusz, jego zywot i pisma*, Cracovie, 1898, et sur ses poésies latines : le même, *Royzii Petri Maurei Alcagnicensis carmina*, 2 vol., Cracovie, 1900.

4. Ceriol (que les historiens de la littérature mentionnent à peine) eut une grande fortune en Pologne. Paprocki le cite déjà en 1579 et s'en inspire dans son traité intitulé *Senator*. Cf. J. Morawski, *Na marginesie « Rady panskiej » X. Jakoba Gorskiego*, Poznan, 1931.

5. Voir l'édition de T. Sinko (Cracovie, 1928).

comme Warzrewicki, qui assista à Londres au mariage de Philippe II avec Marie d'Angleterre, ou le cardinal Jerzy Radziwill, qui était même reçu à la cour du roi d'Espagne [1], il y avait des pèlerins qui se rendaient à Saint-Jacques, comme Szymon Bialogorski, et des voyageurs, comme le prince Stanislas Radziwill, maréchal du Grand Duché de Lithuanie, ou les chevaliers Filip Owadowski et Mikolaj Sekowski. Ce dernier est l'auteur d'un abrégé de la *Polonia* de Kromer, traduit en espagnol sous le titre : *Una breve y sumaria descripción del Reyno de Polonia... por Nicolo Secovio cavallero polaco* (Madrid, 1588) [2]. Rappelons que la reine Bona Sforza descendait d'une mère espagnole, Isabelle d'Aragon, et que la femme de Sigismond III, Anne d'Autriche, savait elle aussi l'espagnol.

Les relations entre Espagnols et Polonais n'ont pas toujours eu ce caractère paisible. Il y eut chez nous, comme en Espagne et en Italie, des aventuriers et des chevaliers errants, des gens d'humeur vagabonde ou belliqueuse. C'est André comte de Tenczyn dont les aventures en Espagne et au Portugal ont été contées par Paprocki au XVI^e^ et par Niemcewicz au XIX^e^ siècle; c'est Stanislas Laski, fait prisonnier à la bataille de Pavie, avec François I^er^ dont il partage la captivité; c'est Jean comte Tarnowski qui va combattre les Maures en Lusitanie; c'est Christophe comte Rozrażewski qui partout, en France, en Espagne, en Italie, prend une part active aux luttes contre les ennemis du pays; c'est enfin E. Lassota de Steblovo qui combat dans l'armée de Philippe II contre les Portugais (1580-84) [3]. Les Polonais savaient d'ailleurs très bien apprécier la valeur militaire des Espagnols. Ils ne croyaient pas, dit Trzyprztycki, qu'un terrain conquis par eux pût jamais leur être ravi. Et le proverbe polonais : « L'*hetman* doit avoir les pieds d'un Espagnol pour ne point rétrograder quand il les a fixés quelque part », est un hommage rendu par nos ancêtres à la bravoure espagnole.

1. D'après Warszewicki (qui lui dédia sa traduction du traité de Ceriol), il était *et hispanicae linguae gnarus, et in omnibus Hispaniarum regnis summa cum laude versatus,... et in aula illa a summo regum inprimis honoratus.* — Gornicki lui-même, malgré la boutade qu'on vient de lire, veut que son courtisan sache aussi l'espagnol, et Gorski ne se montre pas moins exigeant lorsqu'il demande aux conseillers du roi de savoir le latin, le turc, le valaque (roumain), l'espagnol et l'italien.

2. Voir St. Kot, *Z dziejow propagandy polskiej w wieku XVI*, Cracovie, 1928. Rappelons aussi qu'un des premiers imprimeurs d'Espagne fut « Estanislao Polono » (cf. A. Pawinski, *Polak Stanislaw, jeden z pierwszych drukarzy w Hiszpanji*, 1491-1503, dans *Klosy*, 1882).

3. Voir St. Ciesielska-Borkowska, *Les voyages de Pologne en Espagne et en Portugal au XV^e^ et XVI^e^ siècle*, dans *Arch. Neophil.*, 1934.

Jamais peut-être l'Espagne n'a été plus proche de la Pologne que sous le règne des premiers Habsbourg et des derniers Jagellons, qui fut l'époque la plus brillante des deux pays. Le XVII^e siècle ne marque pas un progrès sensible dans les rapports hispano-polonais. On continue à se rencontrer sur les champs de bataille : Karol Korniakt (d'une famille originaire de Candie) combat en Allemagne, aux Pays-Bas, en Espagne... ; Marcjan Chelmski, nommé *fortissimus eques polonus* (1641) prend part aux guerres contre le sultan Amurat, contre les Suédois, et à la campagne française contre l'Espagne. Krzysztof Sapieha se distingue en Italie où il suit Gonzalve de Cordoue, et Krzysztof Arciszewski va jusqu'au Brésil conduire des troupes hollandaises contre les Portugais.

En même temps, on continue à se rendre des visites diplomatiques. La même année 1674 où l'abbé Zaluski part pour l'Espagne afin de demander des subsides contre les Turcs [1], Don Pedro Ronquillo se rend en Pologne pour présenter des condoléances à la reine douairière Éléonore [2], sœur de la reine-mère d'Espagne (et de l'empereur Léopold d'Autriche) et pour faire des démarches en vue de l'élection de Charles de Lorraine au trône de Pologne et de son mariage avec Éléonore [3]. Non moins intéressante que les mémoires de Zaluski est la relation du voyage en Espagne (1611) de Jacques Sobieski, le père du roi Jean [4]. Ayant appris l'espagnol à Paris (où il fut témoin de l'assassinat de Henri IV par Ravaillac), il se rend en Espagne et au Portugal. A Tolède, il a l'occasion de voir le P. Juan Mariana, alors détenu pour son « Traité de la monnaie », et à Coimbra, il rencontre le jésuite portugais Franc. Soares (1617). Il mentionne aussi les poules blanches de S. Domingo de la Calçada, nourries par les pèlerins français et polonais pour qui c'est un heureux présage que de voir les miettes de pain tombant des bourdons cueillies par la volaille : c'est qu'ils reviendront sains et saufs de leur pèlerinage de S. Jacques.

La littérature mystique de l'Espagne est cultivée surtout par les jésuites et les carmélites. Le P. Wysocki traduit (toujours de l'italien) quelques œuvres de Francisco de Avila, de Franc. Arias, de Luis de Granada. Alvarez de Paz est traduit par les PP. Pakost et Wysocki, Alonso Rodriguez par le P. Dankwart,

1. Cf. J. Bartoszewicz, *Poselstwo Ks. Jedrzeja Zaluskiego do Portugalji i Hiszpanji* (1674-1675).

2. Son mari, le roi Michal Wisniowiecki, venait de mourir.

3. Cf. A. Przezdziecki, *Don Pietro Ronquillo, posel hiszpanski do krolowej polskiej Eleonory w r.* 1674, Cracovie, 1869.

4. Éd. E. Raczynski (Poznan, 1833).

Luis de la Puente par le P. Lugowski, Martin Roa par le P. Wdziekonski, Gonzalez de Santallo et Nieremberg par le P. Rutka, tous des jésuites. Les œuvres mystiques de S. Juan de la Cruz sont converties en latin par le carmélite Brzechwa. On traduit aussi les *Lettres* de S. Thérèse et d'autres livres de piété. Le premier ouvrage traduit directement de l'espagnol en polonais fut probablement la *Política de Dios* de Quevedo. Cette traduction, publiée sept ans déjà après l'original espagnol, en 1633, est l'œuvre d'un certain « Janusz Iberski d'Andalousie ». Le nom « Iberski », dérivé visiblement de « Ibérie », et la mention de l'Andalousie semblent indiquer un Polonais natif de cette province ou y ayant longtemps séjourné [1]. On connaissait aussi Diego de Saavedra Fajardo dont l'*Idea de un príncipe político christiano* a été exploitée par Jerzy Lubomirski dans ses « Dialogues d'Artaxès et d'Évandre » (1683)[2] et dont, soixante ans plus tard, le poète Krasicki se plaira encore à résumer les symboles.

C'est donc, comme au siècle précédent, la littérature religieuse et morale de l'Espagne qui est le plus étudiée en Pologne, tandis que sa littérature profane y est encore à peu près ignorée. Pourtant, à un moment donné, l'Espagne semble être à la mode chez nous (comme en France vers 1660). En 1655, Samuel Twardowski publia un roman en vers, intitulé *Nadobna Paskwalina*, qu'il prétend avoir tiré de l'espagnol. Comme on n'a pas retrouvé la prétendue source espagnole de ce roman, il faudra jusqu'à nouvel ordre considérer la « Belle Pasqualine » comme une œuvre originale et voir dans la mention de l'Espagne sur le titre une concession à la mode [3]. Vers la même époque, Waclaw Potocki rimait la guerre des Hollandais contre l'Espagne, et J.-A. Morsztyn traduisait le *Cid* de Corneille, qui fut représenté, en 1662, au Château de Varsovie, en présence du roi et de la reine [4].

La Pologne, à son tour, est souvent mentionnée dans le théâtre

1 . Cf. J. Morawski, *Dwaj moraliści hiszpanscy, Quevedosi Gracian, w szacie polskiej*, Poznan, 1934.

2. Voir Wl. Szczygiel, *Zrodla « Rozmow Artaxesa i Ewandra » Stan. Heraklijusza Lubomirskiego*, Cracovie, 1929.

3. Sur les sources présumées de ce roman, voir l'édition de R. Pollak (Cracovie, 1926), p. XIV. La mention de Lisbonne et du roi Sébastien au chant Ier pourrait faire croire à l'œuvre d'un Portugais écrivant en espagnol, que Twardowski aurait connue par quelque imitation italienne (il y a de nombreux italianismes dans son texte). Mais on ne trouve nulle trace de ce roman ni au Portugal ni en Italie.

4. Sur la fortune du *Cid* en Pologne, voir Wl. Folkierski, *Cyd Kornela w Polsce*, Cracovie, 1917, et son édition du « Cid » de Morsztyn (Cracovie, 1923)

et le roman espagnol contemporains. Déjà Cervantes, après avoir attribué l'invention de la tête enchantée (*Don Quij.*, liv. II, chap. 62) à un Polonais, « disciple du fameux Scot », introduisit, dans son *Persiles*, des Polonais plus ou moins authentiques, comme l'aventurier Ortel Banedre [1]. Notons que Cervantes fait parler le polonais même aux Lithuaniens et aux Danois; c'est du moins dans cette langue que Tansilla, la fille de Mauricio, s'adresse au prince du Danemark Arnaldo. Cela prouve — à défaut d'une topographie bien exacte — que Cervantes se faisait de la Pologne et de sa puissance une idée plutôt flatteuse [2]. Qu'on se rappelle aussi le *principe de Polonia* Ricardo dans *La hermosa fea* de Lope de Vega, et Segismundo dans *La vida es sueño* de Calderón, et d'autre part, les nouvelles de Pérez de Montalvan (*La hermosa Aurora, Sucesos y prodigios*) et de Castillo Solórzano dont la *Inclinación española* (1649) se passe dans *el poderoso reino de Polonia*, au temps de *Casimiro, prudente y esforzado rey*. Ajoutez-y le culte pour S. Stanislas, héros de plusieurs *comedias de santos*, (il est célébré, par exemple, par Fernando de Zarate dans *El Obispo de Crobia, San Estanislao*), et pour S. Hyacinthe auquel Cervantes consacra un hymne et Juan Delgado le drame *El prodigio de Polonia* [3]. L'intérêt qu'on portait à la Pologne fut ravivé par l'éclatante victoire que Jean Sobieski remporta sur les Turcs, en 1683. Elle provoqua en Espagne, comme dans toute l'Europe, une littérature aussi pompeuse qu'éphémère [4].

La première moitié du XVIII[e] siècle marque plutôt un recul dans nos rapports avec l'Espagne. Le règne de la maison de Saxe (1697-1763) ne fut guère propice à l'expansion intellectuelle de la Pologne. On réédite ou traduit à nouveau les œuvres de Alonso Rodríguez, de Francisco Arias, de Francisco de Avila, de Martin Roa; on traduit aussi Juan de Prado, Jerónimo Gra-

1. Nom symbolique, car *ortel*, en vieux polonais, signifie « jugement, condamnation » (non « Martin », comme l'affirme l'auteur).

2. Cf. J. Morawski, *Cervantes a Polska* (art. paru dans le *Kurjer Pozn.*, en 1930). J'y ai émis l'hypothèse que Mauricio était peut-être lui aussi Polonais dans la pensée de l'auteur.

3. Inversement, le culte pour S. Isidore « el Labrador » semble avoir été assez répandu en Pologne, pays agricole par excellence. L'abbé Goldonowski publia, à l'occasion du procès de canonisation, la première *Vie* du saint (1622); la dernière parut en 1879. Le poète Fr. Morawski a rimé une légende sur S. Isidore (1841).

4. Outre de nombreux panégyriques, comme les *Triumphos del Aguila y Eclipses de la Luna* par Don Josseph de la Vega (trad. polonaise de J.-A. Swiecicki, Varsovie, 1883), on peut citer l'*Orfeo militar* de Juan de la Victoria Ovando Santarén (1688) et plusieurs spectacles à grand fracas, comme la *Restauración de Buda*, par Bances Candamo, ou le *Sitio y socorro de Viena* par Prior de Burgueta, dont l'écho retentit encore dans le *Gran Cerco de Viena* de la *Comedia nueva* par L.-F. de Moratin.

cian, Pedro de Alcantara, Maria de Agreda, et un peu plus tard, Juan de Avila. A ces traductions, faites du latin ou de l'italien, viennent s'ajouter maintenant les premières traductions du français [1]. Parmi les traducteurs figurent aussi des dominicains et des franciscains. La littérature politique et morale est représentée par le *Reloj de princípes* de Antonio de Guevara, traduit du latin de J. Wanckelius par A. F. Roszkowski, professeur de lycée, et souvent réimprimé depuis 1751, date de la première édition du *Zegar monarchów* [2].

Sous le règne du roi Stanislas Auguste (1764-1772) commence une renaissance de la vie intellectuelle en Pologne. Elle reprend contact avec le mouvement des idées à l'étranger. Le premier théâtre national stable est fondé à Varsovie (1765), et les premières revues littéraires commencent à paraître. Après la suppression de l'ordre des jésuites (1773), la « Commission d'éducation », composée d'une élite sociale, s'occupe à réformer l'enseignement qu'elle laïcise et élargit. La culture française imprime son sceau sur la nôtre, et c'est la littérature française qui nous dévoile l'Espagne. Aussi bien, pour mesurer à sa juste valeur l' « infiltration » espagnole chez nous, on ne saurait négliger les impulsions qui nous venaient d'autres pays, en particulier de la France.

On reprend donc le *Cid* de Corneille (dans la version de Morsztyn) et on traduit son *Don Sanche d'Aragon*. De 1778 à 1786, on joue le *Don Juan* de Molière, le *Barbier de Séville* et le *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, l'*Alzire* de Voltaire et la *Zuma* de Lefèvre, ainsi que les comédies de Lesage imitées de Rojas, les *Ruses amoureuses* de Dégreville, etc. La troupe théâtrale allemande représente l'*Alcalde de Zalamea* de Calderón (1782), *Cora et Alonzo* de Kotzebue (d'après les *Incas* de Marmontel) et le *Don Carlos* de Schiller (1793); la troupe italienne joue l'opéra *Don Juan* (1779), etc. [3]. — En 1769, paraît la première traduction du *Gil Blas* de Lesage (réimprimé quatre fois depuis) [4], en 1770 (et 1778) celle de l'*Histoire d'Alcidalis et de Zélide* par Voiture, en 1777, celle du *Diable boiteux* (qui a eu également plusieurs éditions), et en 1783, celle du *Diable amoureux* par

1. Par exemple le traité de Luis de la Puente, intitulé en français *Pensez-y bien* (trad. 1728).

2. Cf. J. Morawski, *O polskim przekladzie Guevary (« Zegar monarchow »)*, Poznan, 1930. La dernière édition, procurée par l'abbé J. Policki, parut à Léopol en 1885.

3. Voir L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanislawa Augusta*, 2 vol., Léopol, 1925, *passim*.

4. On traduisit aussi le « Gil Blas allemand, ou Aventures de Pierre Klauss » 3 vol., Cracovie, 1798).

Cazotte [1]. Si nous ajoutons à ces listes les romans de Florian dont une bonne partie est imitée de l'espagnol, par exemple *Léocadie* (trad. 1790) et *Gonzalve de Cordoue* (trad. 1803), ainsi que les comédies de Zablocki imitées de celles de Lesage, on comprendra que c'est surtout à ces deux auteurs, à Florian et à Lesage, que revient le mérite d'avoir éveillé chez nous la curiosité des « choses d'Espagne ».

Même les œuvres authentiques de la littérature espagnole nous arrivaient costumées à la française. C'est le cas notamment de Baltasar Gracian, connu chez nous par les paraphrases du P. Courbeville : l'*Homme universel* (trad. 1762) et les *Maximes* (trad. 1764) [2], et de Cervantes dont le *Don Quichotte* et la *Galatée* ont été de même traduits du français : l'un, en 1786, par le comte F. Podoski, castellan de Masovie (6 vol.); l'autre, en 1787, par un anonyme (d'après la paraphrase de Florian). Ces deux traductions ne donnent d'ailleurs qu'une idée très imparfaite de l'original espagnol. Même le plus grand de nos poètes de ce temps, Ignacy Krasicki (dont nous fêtions, cette année, le 200e anniversaire de la naissance) est encore, sous ce rapport, un disciple des Français. Il imite, à travers Blanchet, un apologue du *Conde Lucanor;* les notices qu'il consacre à « Alonzo d'Ercilla », à Cervantes, Calderón et « Lopez de Vega » — quatre noms qui résumeront pour longtemps toutes nos connaissances théoriques sur l'épopée, le roman et le théâtre espagnols — remontent aussi (l'orthographe l'indique déjà) à des sources françaises. Pourtant, Krasicki entrevoit déjà la grandeur d'un Cervantes qu'il goûtait particulièrement, comme l'attestent les fréquentes allusions qu'il fait au *Don Quijote* [3]. Ce fut peut-être lui qui conseilla à Podoski, son oncle, de traduire ce chef-d'œuvre en polonais. Dans son propre roman, les « Aventures de Michel Doswiadczynski » (1776), Krasicki s'inspire non seulement de Voltaire et de Rousseau, il se souvient aussi de l' « Histoire des Incas, Rois de Pérou » par Garcilaso de la Vega Inca, et il introduit — peut-être sous l'influence de *Candide* — un épisode espagnol : son héros est fait prisonnier par Don Emanuel Alvares-y-Astorgas-y-Bubantes qui vend ses esclaves à Potosi; en Espagne, il est jeté en prison, puis enfermé dans une maison de fous (réminiscence des romans picaresques?).

On peut donc dire que notre XVIIIe siècle n'a guère vu l'Espagne

1. Les *Incas* de Marmontel ont aussi été traduits en polonais, en 1781 (1794) et en 1801.

2. Une autre traduction des « Maximes » (d'après l'*Homme de cour* d'Amelot de la Houssaye) parut en 1802, à Cracovie.

3. Cf. J. Morawski, *Krasicki a Cervantes,* Poznan, 1933.

qu'à travers la France [1]. Ce n'est plus l'Italie, mais la France qui sert d'intermédiaire entre nos deux pays. Les Pères des « Écoles pieuses » (*Patres scholarum piarum* [2]) font lire à leurs élèves des extraits du *Cid* et de l'*Alzire*. Pour se renseigner sur l'Espagne, on a recours au *Nouveau Dictionnaire historique*, traduit du français par J.-I. Boelcke (7 vol., 1783-86), à l'*Histoire de l'Espagne* du jésuite P. J. d'Orléans, traduite par le chanoine K. Golecki (4 vol., 1799), ou à l' « Histoire politique » du P. K. Skrzetuski, professeur d'histoire au « Collegium Nobilium Schol. Piarum » (1775), qui contient, entre autres, des portraits d'Alphonse V, roi d'Aragon, de « Gonzalvez », du cardinal Ximénez, du duc d'Alba, de Spinola.

Pourtant, à cette époque — et ici encore la Pologne ne faisait que suivre l'exemple français (voyez Florian) — le goût du romanesque et de l'exotique se satisfaisait plutôt par des contes orientaux, arabes ou persans (traduits en grande partie du français et de l'anglais) [3]. Ce qui nous intéressait dans l'Espagne, c'était Zuléma et Aben-Hamet — c'est-à-dire les Maures, quand ce n'était pas Cora ou Zuma — c'est-à-dire les Indes. L'Espagne n'était encore que le tremplin d'où l'on s'élançait vers le « vrai » Orient; l'hispanisme se perdait dans l'océan de l'orientalisme. Le *Dziekan w Badajoz* de Krasicki figure parmi des « Contes orientaux », comme la *Célestine* et le *Sancho* de Florian. Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki (éd. 1805) est, malgré son titre, un roman oriental où les récits s'emboîtent comme dans les « Mille et une nuits » [4]. Sa comédie, *Les Bohémiens d'Andalousie*, représentée à Rheinsberg, en 1794, nous présente un autre aspect de cet orientalisme : le *gitanismo*, qui se mêle ici aux fadeurs du « genre troubadour » [5]. Les romances chantées

1. Pourtant les mélodrames de Kotzebue ont aussi joui d'une certaine popularité en Pologne : « Don Rosamundo », « Le Siège de Saragosse », « Les Polonais en Espagne » ont été traduits par Zolkowski, « Les Espagnols au Pérou » par A. Chodkiewicz (1797). Plusieurs traductions, restées inédites, sont conservées dans l'*Ossolineum* de Léopol.

2. Cette congrégation, fondée par S. José de Calasanz, avait été réformée en Pologne par le P. Konarski. Les Pères y portaient le nom de « piares » ou « piaristes ».

3. Voir la bibliographie des romans (1763-1795) à la fin du livre de Br. Gubrynowicz, *Romans w Polsce za czasow Stanislawa Augusta*, Léopol, 1904.

4. Il a été traduit en polonais par E. Chojecki (1847) après avoir été plagié par le comte de Courchamps dans *Avadoro, histoire espagnole* (1813) et *Dix journées d'Alphonse van Worden* (1814). Il est d'ailleurs caractéristique que nos premiers auteurs « espagnolisants » écrivent en français.

5. Au premier acte, Inès, ayant chanté une romance, ajoute :

> « *Voilà ce que disoit un certain troubadour*
> *Qui me paye en chansons le prix de mon amour.* »

au son de la guitare n'y manquent pas plus que les bohémiens lisant dans la main et faisant danser l'ours.

En somme, on connaît encore fort mal l'Espagne à cette époque. Même les voyages dans ce pays se font rares; je ne saurais citer, en fait de relations, que le « Journal d'un voyage de Wilno à Valence » par Juvénal Charkiewicz, provincial de l'ordre des Frères Mineurs (1768, éd. 1824). — D'autre part, quelle image l'Espagne pouvait-elle se faire de la Pologne d'après le *Faux Stanislas* ou les mélodrames d'un Pixérécourt (*Las Minas de Polonia*)?

Et les malheurs de la Pologne lui auraient peut-être fait oublier l'Espagne, si l'Histoire n'en avait pas décidé autrement. Deux événements surtout ont contribué à lui rappeler l'existence de ce pays : la campagne napoléonienne contre l'Espagne et l'émigration polonaise. La guerre en Espagne, qui abondait en luttes héroïques de part et d'autre, mais aussi en épisodes romanesques [1], a non seulement inspiré toute une littérature (récits, poèmes, romans et nouvelles [2]), elle a aussi réveillé chez nous l'intérêt pour l'Espagne. On va visiter les champs de bataille de Saragosse et de Somosierra, comme autrefois on allait en pèlerinage à Compostelle. Les événements politiques en Espagne sont commentés dans notre presse; le *Nowy Pamietnik Warszawski* et les *Rozmaitosci* de Léopol publient des notices sur l'Espagne et apportent, de temps à autre, des feuilletons littéraires sur ce pays. La révolution espagnole de 1820 inspire à notre historien Joachim Lelewel des réflexions dont le fruit sera le célèbre *Parallèle historique entre l'Espagne et la Pologne aux XVI*e, *XVII*e *et XVIII*e *siècles* [3]. Malgré son caractère tendancieux, ce petit opuscule a exercé une grande influence sur la jeune génération. Même des historiens plus récents, par exemple Szujski et Szelagowski, ont encore brodé sur ce thème, comme nous allons voir.

Vers la même époque où Lelewel méditait sur les destinées communes des deux pays situés aux extrémités de l'Europe, Léon Borowski, professeur d'éloquence à l'Université de Wilno, travaillait sur une nouvelle traduction du *Don Quijote* (d'après

1. Voir Z. L. Sulima [Przyborowski], *Polacy w Hiszpanji* (1808-1812), Varsovie, 1888, chap. IX.

2. Une des premières fut *Isaurine et Casimira* (1821), nouvelle française de Anna Nakwaska. Parmi les nouvelles espagnoles, citons le touchant récit de P. A. de Alarcon, *El extranjero* (1854).

3. Il ne fut publié qu'en 1831. La version française (par E. Rykaczewski) parut dans la *Revue du Nord* en 1835. Il en existe aussi des traductions en allemand (1834) et en russe (1863).

l'original espagnol), qu'il acheva vers 1842, mais qui, malheureusement, resta inédite [1]. Il est possible que ce fût lui qui révéla au jeune Mickiewicz, son élève, le génie de Cervantes. Il est certain, du moins, que la lecture du *Don Quijote* laissera des traces, sinon profondes, dans les deux œuvres maîtresses du plus grand de nos poètes : les *Dziady* et le *Pan Tadeusz* [2]. En attendant, le jeune poète publie son recueil des « Ballades et romances » (1822) dont la « Préface » contient quelques remarques sur la romance espagnole, genre à peu près inconnu jusque-là en Pologne; car nos anciennes ballades et « dumas » n'ont d'espagnol que les noms d'Alonso, de Rodrigo et d'Izora (?), empruntés sans doute à quelque ballade anglaise ou allemande. Ce n'est pas pourtant dans le recueil cité, mais dans *Konrad Wallenrod* (1828) que Mickiewicz donna un vrai modèle de romance espagnole, ou plutôt mauresque. Il se peut qu'en écrivant *Alpuhara* notre poète se soit souvenu du *Gonzalve de Cordoue*, mais les ressemblances qu'on a signalées entre l'*Alpuhara* et les romances de Florian, sont en somme assez vagues et ne résolvent pas le problème des sources [3].

L'émigration polonaise, à la suite de l'insurrection de 1831, a rapproché nos émigrés du mouvement littéraire de l'Occident. A Paris notamment, ils avaient beaucoup de facilité à se familiariser avec la littérature espagnole qui était alors fort goûtée en France [4]. Dès 1825, Pierre Lebrun avait publié le *Cid d'Andalousie*, et Prosper Mérimée le *Théâtre de Clara Gazul*. En 1827 parurent les *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, traduits par Esménard et La Beaumelle. En 1830, Victor Hugo donne *Hernani*.

1. D'après Chmielowski, Borowski aurait fait copier sa traduction par Odyniec déjà en 1820.

2. Traduction espagnole par Leon Medina (*Tadeo Soplica, o el ultimo proceso en Lituania*, Madrid, 1887), probablement d'après la traduction française de Przezdziecki (Paris, 1876-77).

3. Voir W. Grzegorzewicz, *O Alpuharze* (dans *Pam. literacki*, 1904). Cf. F. Gorski, *Ballada polska przed Mickiewiczem*, Varsovie, s. d., p. 75. Une traduction française de *Alpuhara* figure dans les *Chefs-d'œuvre de Adam Mickiewicz, traduits par lui-même et par ses fils*, Paris, Bossard, 1924, p. 124-126.

4. On peut dire, d'une manière générale, que la plupart des Polonais qui ont écrit sur l'Espagne, s'ils n'ont pas séjourné dans ce pays, ont au moins passé quelque temps en France. A ce point de vue, la « correspondance parisienne » joua un rôle important dans notre presse pendant tout le XIX^e siècle. Quant aux émigrés, ils adoptèrent souvent la langue (et quelquefois la nationalité) française. C'est en français que furent publiés les ouvrages : *Deux ans en Espagne et au Portugal pendant la guerre civile* de K. Dembowski (1841), le *Coup d'œil sur les Asturies* de A. J.-J. Holynski, alias Holinski (1843), l'*Espagne en* 1843 *et* 1844 de J. Tanski, dont le premier fut traduit en espagnol et le dernier en allemand. Et c'est en français que A. Wolowski rédigea son mémoire sur *Cervantes poète dramatique* (Batignolles, 1849).

C'est au lendemain de cette fameuse représentation que Slowacki se trouve à Paris. Il y apprend l'espagnol pour pouvoir lire dans l'original le théâtre de Calderón qui l'éblouit et l'enchante par son « imagination brillante et austère ». Cette lecture fit une impression profonde sur le jeune poète et exerça une influence décisive sur son talent dramatique, comme en témoignent, outre la transposition [1] congéniale du *Principe constante* (publiée en 1844), ses propres drames provenant de cette époque.

Sans doute, Calderón n'était pas inconnu en Pologne avant 1830, date où parut la traduction du « Cours de littérature dramatique » de Schlegel. En 1826, A. T. Chledowski donna la première traduction de la *Vida es sueño*; J. N. Kaminski traduisit le *Médico de su honra* (1827) et des extraits du *Secreto a voces* (1828), et B. Zaleski analysa quelques drames caldéroniens dans les *Rozmaitosci* (1826-35). L'année même où Slowacki publia son *Kziaze niezlomny*, parut, dans la *Bibljoteka Warszawska*, un extrait de la *Niña de Gómez Arias*. On discutait la dramaturgie du poète espagnol, et, à propos du *Médico de su honra*, une polémique s'engagea entre Brodzinski et Mochnacki. Mais ces premières traductions, faites souvent de seconde main, sont généralement dépourvues de valeur. Au contraire, Slowacki (qui avait déjà emprunté à Calderón plusieurs motifs dans ses drames antérieurs) finit par s'unir spirituellement avec le poète espagnol : il se sentit tout pénétré par sa flamme.

Notre romantisme qui se nourrissait volontiers d'idées mystiques et messianiques, ne pouvait pas se désintéresser des mystiques espagnols. Il paraît que ce fut sur le conseil de Mickiewicz que son ami Ignacy Domeyko traduisit les « Méditations » de sainte Thérèse [2]. Et c'est peut-être à la suite d'un essai de I. Holowinski sur sainte Thérèse, paru dans le *Pielgrzym* (1843), que Z. Krasinski donna cette belle paraphrase de la glose : *Vivo sin vivir en mi*, qui passe pour un des plus beaux joyaux de notre poésie romantique. — L'année suivante (1846), M. Bohusz-Szyszko donna une nouvelle traduction du *Camino de perfección* (d'après le texte latin).

Ainsi, chacun de nos trois grands romantiques paya son tribut à l'Espagne : Mickiewicz dans *Alpuhara*, Slowacki dans le *Ksiaze niezlomny*, Krasinski dans sa paraphrase de sainte Thérèse. Le choix même qu'ils firent est assez caractéristique

1. Slowacki a gardé l'octosyllabe de l'original, tout en développant ou en abrégeant le texte quand bon lui semble.

2. Cette traduction ne fut publiée qu'en 1904. Sur Domeyko, qui s'est fait plus tard un nom comme minéralogiste au Chili, voir la monographie de M. L. Amunategui, *Don Ignacio Domeyko*, Santiago de Chile, 1867.

pour le génie de nos trois poètes. D'autre part, ces trois œuvres, d'un caractère si différent, résument en quelque sorte les principales tendances de notre « hispanisme », savoir : le genre mauresque, le caldéronianisme et le thérésianisme. Le premier a été le moins viable : il n'est représenté que par des œuvres d'origine étrangère [1], soit les *Aventures du dernier Abencerage* (trad. 1828), l'*Elvira*, également traduite du français (1830) et l'*Alhambra* de Washington Irving (trad. 1833). Les deux autres, par contre, ont eu une fortune croissante, comme nous verrons par la suite.

Parmi les œuvres non françaises, ce fut surtout *Don Carlos*, drame de Schiller, qui eut une grande fortune en Pologne et qui l'a conservée jusqu'à nos jours [2]. De 1801 à 1850, il a été traduit au moins cinq fois, et parmi les premiers traducteurs figure encore le nom de Mickiewicz [3]. Ajoutons-y deux drames dont les sources ne nous sont pas connues : « La sainte Inquisition », fragment dramatique de D. Magnuszewski (1819) et *Izabella d'Ayamonte*, drame en quatre actes par J. Korzeniowski (1846). Le premier, en vers, est un sombre drame où l'on voit Bertrando trahir, tour à tour, les deux frères Sancho et Alonzo. Le second, en prose, est une pièce bien construite qui se termine, comme *Hernani*, par la mort des deux amants; mais l'action en diffère complètement [4].

En somme, la contribution « espagnole » de notre romantisme a été assez faible, plus faible, numériquement, qu'en France ou en Allemagne [5]; ce fut pourtant un bon commencement. — L'Espagne, non plus, ne nous oubliait pas. On sait que l'auteur du *Canto del cosaco*, Espronceda, s'enrôla à Paris dans l'armée des volontaires qui devaient aider les Polonais; peut-être même aurait-il versé son sang pour la Pologne (comme le fit Byron pour la Grèce), si Louis-Philippe ne s'était pas opposé à l'expédi-

1. Il en est de même de la plupart des autres romans dont l'action se passe en Espagne : de 1838 à 1848, on traduisit notamment l'*Inès de las Sieras* de Charles Nodier, la *Lazarilla* de H. Arnaud, *El gitano* et *La Coucaratcha* d'Eugène Sue, et *Piquillo Alliaga* d'E. A. Scribe, ainsi que plusieurs drames, comme *Rita l'Espagnole* de Ch. Desnoyers.

2. Tout récemment encore, en 1933, une de nos plus grandes poétesses, K. Illakowiczowna, en a donné une traduction.

3. Cf. St. Dobrzycki, *Kilka uwag o tłumaczeniu Schillera « Don Carlos » przez Mickiewicza* (*Pam. literacki*, 1904).

4. Nous laissons de côté les œuvres qui n'ont qu'un vague rapport avec l'Espagne, comme le *Nowy Don Kiszot* d'Alex. Fredro (joué en 1817), le *Don Juan Poznanski* de R. Berwinski (1844), les *Sanszopansiana* de Fr. Skarbek (1840), etc.

5. Cf. St. Windakiewicz, *Literatura hiszpanska u romantykow* (*Przegl. Wspołczesny*, 1928).

tion. Rappelons aussi le bel hymne *A Polonia moribunda* par Enrique Gil y Carrasco.

A partir de 1850, les tendances de l'hispanisme polonais se dessinent de plus en plus nettement. T. Tripplin publie une série d'articles sur les « Maures en Espagne » (1851), un roman historique, *Pan Zygmunt w Hiszpanji* (4 vol., 1852), et ses « Souvenirs de voyage » relatifs à l'Espagne et au Portugal (1852-53). La librairie Merzbach à Varsovie lance, tour à tour, l' « Histoire d'Espagne » de T. Dziekonski (2 vol., 1852-53), une nouvelle traduction du *Don Quijote*, faite sur la version française de Viardot par W. Zakrzewski (1854-55) [1], et le premier *Don Quichotte des enfants* (*Don Kiszot dla dzieci*, 1855) avec le texte français d'Élis. Muller en regard. La traduction de Zakrzewski marque un progrès sensible sur celle de Podoski, mais ne donne encore qu'une idée approximative de l'original espagnol.

On n'oublie pas non plus Calderón : K. Balinski traduit les *Dos amantes del cielo* (1858), St. Budzinski, le *Magico prodigioso* (1861), Ed. Chłopicki l'*Alcalde de Zalamea* (1873), J. Szujski, la *Vida es sueño* (1882).

En même temps se multiplient les études consacrées à la littérature, et, en particulier, au théâtre espagnol. J. Majorkiewicz étudie la « Religiosité dans la poésie caldéronienne » (1852). Dès 1858, L. Rettel [Zamostowski] [2], envoie de Paris à la *Gazeta Warszawska* des lettres fort remarquées sur le drame espagnol — Calderón non compris. Cette lacune fut comblée par B. Wiktor [Budzinski] dans son *Dramat hiszpanski i Kalderon* (1859) et par J. A. Swiecicki, auteur de nombreux travaux sur le théâtre espagnol (1879-88) et traducteur de plusieurs drames de Lope de Vega (1881). On lui doit aussi une « Littérature espagnole de l'âge d'or » (1890) qui est bien faible (sauf les chapitres consacrés au théâtre), et une nouvelle édition préfacée du *Don Kiszot* de Zakrzewski, où les illustrations de T. Johannot, qui ornaient la première édition, sont remplacées par celles de G. Doré (6 vol., 1899).

A côté de Swiecicki, ou plutôt avant lui, il faut nommer Séverine Duchinska (née Zochowska) qui après son second mariage (1864) se fixa à Paris d'où elle envoyait des correspondances à la *Bibl. Warszawska* et à d'autres revues polonaises.

1. La quatrième traduction du *Don Quijote* est l'œuvre d'un pianiste, ami de Chopin : Juljan Fontana (dont la femme était une créole). Elle a été faite à Paris (1863-65), d'après l'original de Cervantes, comme celle de Borowski dont elle partagea le sort puisqu'elle resta inédite, elle aussi.

2. On lui doit, entre autres, la traduction du *Cid* de Guillen de Castro et de l'*Araukanja* de Domeyko (1860).

On lui doit de nombreuses traductions de poètes espagnols, publiées en partie dans les anthologies de Belza (Léopold, 1882) et de Chmielowski-Grabowski (Varsovie, 1896)[1], notamment une traduction (en vers) du *Poema del Cid* (1866), ainsi qu'une étude sur Cervantes (1867, d'après l'ouvrage de E. Chasles), et un bref aperçu sur la littérature espagnole (1876). Citons, dans le même ordre d'idées, un article d'ensemble de F. Krupinski (*Hiszpanja*, 1869), deux articles de B. Chlebowski sur le théâtre espagnol et sur « Rabelais et Cervantes » (1874, d'après M. Carrière), les études sur sainte Thérèse par E. Chojecki (1869) et L. Siemienski (1870), qui traduisit aussi plusieurs cantiques de saint Jean de la Croix et de sainte Thérèse (*Piesni mistycznej milosci*, 1877), celles de E. Grabowski sur les origines de la poésie castillane (1883) et de L. Szepielewicz sur le « Faux Don Quichotte et son auteur » (Avellaneda), celles, enfin, de T. Wodzicka sur L. Coloma (1892), Campoamor et Balart (1895). Ajoutons quelques articles de circonstance, publiés à l'occasion du 200e anniversaire de la mort de Calderón (1881), quelques traductions de poètes plus récents, par A. Lange (encore un de nos correspondants parisiens) et Hajota (H. J. Pajzderska) et les études sur la littérature judéo-espagnole de M. Bersohn et J. Reiner (1894).

Sans doute, ces divers essais et études, publiés pour la plupart dans des revues (*Bibl. Warszawska*, *Przeglad Powszechny*, *Przewodnik literacki i naukowy*, *Ateneum*, etc.) n'ont pas tous la même valeur. Leurs auteurs n'étaient pas des « spécialistes », mais des amateurs ou des publicistes que le goût ou le hasard avait amenés à s'occuper de l'Espagne. Ce sont donc, pour la plupart, des travaux de seconde main, des articles d'information, d'ailleurs bien présentés et intéressants. Bref, c'était de la bonne vulgarisation. L'apport personnel consiste surtout dans le développement du *Parallèle* de Lelewel. Voici par exemple quelques réflexions de Mme Duchinska (à propos de son étude sur Cervantes) : « Nos principaux ennemis furent les mêmes : les musulmans. Les Espagnols avaient leur « Ukraine » et leurs « Tartares de Crimée ». Leur « Ukraine » c'étaient les côtes méridionales de l'Espagne, exposées aux incessantes incursions des corsaires dont le foyer était le proche Alger... La situation de l'Espagne vis-à-vis de l'Alger, qui était celle même de la Pologne en face de la Crimée, a eu pour les deux pays des conséquences analogues jusqu'aux moindres détails. » — J. Szujski, reprenant, à son tour,

1. On y trouve aussi plusieurs traductions de J.-A. Swiecicki, E. Grabowski et E. Porebowicz.

les idées de Lelewel (à propos de Calderon dont il traduisait la *Vida es sueño*), insiste surtout sur le goût de la pompe, l'éclat de l'imagination, l'audace des métaphores qui caractérisent nos écrivains du XVII^e siècle, et qu'il attribue au cultisme espagnol, propagé dans nos écoles jésuitiques, véritables pépinières de ce style déclamatoire et pathétique. — Un autre historien, A. Szelagowski, dans un article sur les « Origines de la nation et de la civilisation espagnoles » (*Ateneum*, 1908), a, lui aussi, développé la thèse de Lelewel. Il souligne notamment l'importance de l'Orient dans les deux civilisations, polonaise et espagnole, caractérisées, d'après lui, par le mélange de deux éléments, en apparence opposés : l'occidental et l'oriental. « Les deux nations — dit-il en substance — ont eu les mêmes tâches politiques, et si la Pologne peut être nommée l'avant-mur de la chrétienté du côté de l'Orient, l'Espagne l'a été du côté de l'Occident. Et quand, aux marches de l'Orient, la puissance des Maures fut ruinée, c'est aux marches de l'Est que surgit celle des Turcs. »

Le vrai fondateur de l'hispanisme en Pologne fut Édouard Porebowicz, professeur de philologie romane à l'Université de Léopol. Élève de Gaston Paris et de la Faculté de Barcelone, il a été le premier en Pologne à appliquer des méthodes scientifiques à l'étude de la langue et de la littérature espagnoles. Sa monographie sur « Andrzej Morsztyn, représentant du *barocco* dans la poésie polonaise » (1893) est un vrai modèle de critique littéraire. Pour apprécier le progrès accompli, il suffit de comparer sa « Littérature espagnole du XVIII^e siècle » (1893) à celle du XVII^e, rédigée par Swiecicki, ou ses traductions de Calderon (1887-88) à celles de Lope de Vega, dues à ce même Swiecicki. Porebowicz est aussi l'auteur d'une précieuse « Anthologie de la littérature espagnole ». Ne se bornant pas aux seules études littéraires, il a étendu ses recherches sur la langue, le folklore et la bibliographie de l'Espagne. Par ses nombreux travaux et par son enseignement, il a contribué plus que personne à faire connaître l'Espagne et à établir sur des bases solides les études hispaniques en Pologne.

La Pologne s'émancipe de plus en plus de ses mentors. Dans les traductions de l'espagnol, on a soin de recourir aux originaux même, et dans leur choix on se laisse guider par ses préférences personnelles ou celles du public. Durant cette période, notre littérature s'enrichit d'une vingtaine de romans et nouvelles espagnols, représentant huit ou neuf auteurs différents (E. Castelar, F. Caballero, Trueba, Alarcon, Valera, Coloma, Palacio Valdés, Galdós), et d'une vingtaine de drames espagnols, où figurent, outre les noms de Lope (quatre pièces) et de Calderón

(dix), ceux de Moreto y Cavana (*El desden con el desden*), Martinez de la Rosa (*La niña en casa y la madre en mascara*), Echegaray (*El Gran Galeoto*), et Hartzenbusch (*Los Amantes de Teruel)*, sans compter plusieurs traductions inédites de Szujski (Calderón) et de Estreicher (Bretón de los Herreros, Gorostiza, José de Larra). On traduisit aussi plusieurs ouvrages de J. L. Balmes (1853, 1873), et de Mme Arenal de Carrasco (1872), et le *Cid* de Herder (1887), en attendant le *Romancero* de Heine (trad. 1901). Br. Grabowski nous fit connaître l' « Histoire du règne de Philippe II » de Prescott (trad. 1874) et J. Karlowicz publia une étude historique sur Don Carlos (1867).

Les voyages en Espagne se multiplient aussi. On ne la visite pas seulement par curiosité : J. Bartmanski y part, en 1845, pour construire des chemins de fer;[1] A. Pawinski s'y rend pour faire des recherches dans les archives. Il y rencontre l'abbé F. Rozanski, directeur de la Bibliothèque de l'Escorial, à qui l'Espagne doit la *Paleografia escolar* et la traduction des *Viajes de extranjeros* de Liske (1878), et la Pologne celle des « Lettres » de P. Ronquillo (1878) et celle de l' « Expédition de Bernardo de Aldana en Hongrie » (1882), d'après le récit de son frère Juan Villela de Aldana (1548-66). Le comte A. Raczynski résidait six ans au Portugal et quatre ans en Espagne (1848-52) comme ambassadeur de Prusse[2]. L'historien A. Hirschberg, le poète T. Micinski, Przybyszewski et Sienkiewicz ont aussi été en Espagne, et le philosophe W. Lutostawski, dont la femme, née Casanova, est une Espagnole, s'y rendait presque tous les ans[3].

Le xxe siècle s'ouvre sous de bons auspices. Dès 1898, l'évêque Kossowski avait publié le premier tome de sa traduction des *Œuvres* de sainte Thérèse; l'année suivante parut la nouvelle édition du *Don Kiszot* de Zakrzewski (voir plus haut). L'article *Hiszpanja* au t. XXIX (1902) de la « Grande Encyclopédie polonaise », auquel collaborèrent W. Wroblewski, A. Krynski (Langue), W. Gostomski (Littérature)[4] et d'autres savants, donne, sur une quarantaine de pages, une synthèse de nos connaissances relatives à l'Espagne. Le travail de K. Wojciechowski sur le per-

1. Bartmanski est l'auteur d'un *Manual de Economia domestica* (Baeza, 1848).

2. Sur ses rapports avec Donoso Cortés, voir Ant. d'Adhémar, *Deux diplomates, le comte Raczynski et Donoso Cortés, marquis de Valdegamas,* Paris, Plon, 1880 (et 1891).

3. Outre les relations originales, comme celles de J. Stella Sawicki (1876). de Pawinski (1881), de T. Jackowski (1884), de J. Pelczar (1890), de Hirschberg (1896), de Lutoslawski (1898), nous possédons des traductions de celles d'Alex. Dumas (1849) et de E. de Amicis (1879).

4. W. Gostomski est l'auteur d'une « Histoire générale de la littérature » *(Hist. literatury powszechnej),* en 2 vol. publiée en 1898.

sonnage du Comte dans *Pan Tadeusz* et son rapport avec Don Quijote (1900) inaugure les études sur « Cervantes en Pologne », reprises par St. Windakiewicz en 1911 et par Z. Matkowski en 1918; et le 300e anniversaire de la publication du chef-d'œuvre de Cervantes donne lieu à quelques contributions intéressantes, par exemple l'essai de I. Matuszewski *Don Kichot i Robinson* (1904), Calderon et son influence sur notre Slowacki devient aussi l'objet d'études approfondies de M. Szyjkowski (1905), T. Micinski (1906), J. Kleiner (1914) et Wl. Folkierski (1930). K. Krol donne une nouvelle traduction du *Poema del Cid*, en prose cette fois (1904), et le poète Wyspianski renouvelle celle du *Cid* de Corneille (1907). A. Lange, qui nous était déjà connu comme traducteur de M. Corpancho, A. de Trueba et S. Casanova (1899), s'essaie maintenant au *Licenciado Torralba* de Campoamor (trad. 1901) et au *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (trad. 1914). La traduction de *La Barraca* (1905) et de *La Catedral* (1909) de Blasco Ibañez attirent l'attention du public sur le romancier valencien, appelé à devenir le principal représentant du roman espagnol en Pologne. Citons aussi les essais de Wl. Bugiel sur José Zorrilla, Juan Valera et Arenal Carrasco (1911). On commence aussi à s'intéresser à l'art espagnol, trop négligé jusqu'ici : L. Pininski publie ses « Promenades dans les musées de Madrid » (1908), et J. Kasprowicz traduit l'ouvrage de H. Macfall sur la « Peinture espagnole » (1913). A propos des troubles de Barcelone, une polémique s'engagea entre le publiciste K. Niedzielski et l'évêque K. Niedzialkowski, où ce dernier prit résolument la défense de l'Espagne (*O Hiszpanji z powodu ostatnich wypadków*, 1910).

Après la guerre mondiale, l'hispanisme, en Pologne, entre dans sa phase définitive [1]. On crée quelques lectorats de langue espagnole à nos Universités, et on publie les premières grammaires et lexiques espagnols. Des savants se rendent en Espagne pour y étudier l'ethnographie (E. Frankowski), l'anthropologie (M. Cwirko-Godycki), la minéralogie (K. Bohdanowicz), ou la littérature. A. Okolski écrit sur la constitution de l'Espagne, A. Chrzaszczewski sur la dictature en Espagne, H. Jankowski sur la Révolution espagnole. Ajoutons les études de St. Barszczewski sur la *conquista* et de J. Tyszkiewicz sur l'inquisition espagnole. Enfin, presque chaque année nous apporte quelque nouvelle relation d'un voyage en Espagne.

Mais passons à la littérature. Z. Miller, après avoir traduit

1. Sur l'état présent des études hispaniques en Pologne, on lira avec profit les articles de St. Wedkiewicz (*Zaniedbana dziedzina humanistyki*) dans le *Przegl. Wspolczesny*, 1928.

cinq nouvelles de Cervantes (1913), s'est tourné vers l'étude de Gongora et du cultisme, et M. Sobeski qui commença, lui aussi, par Cervantes dont il nous donna une spirituelle monographie (1919), publia, plus récemment un recueil d'essais (1928) où il parle, entre autres, de sainte Thérèse et de Baltazar Gracian, et résume l'ouvrage de M. Asin Palacios sur la *Escatologia musulmana en la Divina Comedia*. De nombreuses études sur l'Espagne ont aussi paru dans le *Przeglad Wspolczesny*, revue dirigée par le prof. St. Wedkiewicz, fervent propagateur, lui aussi, des études hispaniques en Pologne.

Quant aux traductions, déjà nombreuses, elles remontent presque toujours à l'original espagnol. C'est ainsi que F. Baturewicz traduit la *Gitanilla* de Cervantes (1925), M. Mann le *Lazarillo de Tormes* (1926) et que E. Boyé nous gratifie d'une nouvelle traduction du *Don Quijote*[1], ornée de belles gravures par St. Mrozewski. — Le poète St. Milaszewski donne une nouvelle adaptation du *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1925) dont le grand succès au « Théâtre National » de Varsovie ne fut plus égalé par son *Don Kiszot*, « fantaisie scénique d'après Cervantes » (1928). Il y aurait d'ailleurs toute une étude à faire sur les différentes métamorphoses qu'on a fait subir, en Pologne, aux types du Don Juan et du Don Quichotte, jusqu'à leurs dernières incarnations dans les drames de T. Rittner (*Don Juan*, 1919) et de Oscar W. Milosz *(Miguel Mañara)* d'une part [2], dans ceux de J. Zulawski *(Nowy Don Kiszot*, 1921*)*, de Milaszewski, et de T. Lopalewski (*Rycerz z La Manczy*, 1929) d'autre part [3]. — Les auteurs mystiques, dont l'étude n'avait jamais été délaissée en Pologne, ne sont pas oubliés. M. Bochenska publie les *Vies* de Sainte Thérèse et de Saint Jean de la Croix (1925). Une autre *Vie* du saint, traduite de l'espagnol (avec des extraits de ses œuvres) est éditée par une sœur carmélite (1927). Enfin, E. Kostecka donne la première traduction complète des œuvres du saint (1927-31) [4].

Parmi les auteurs modernes, c'est V. Blasco Ibañez qui tient le premier rang; à l'heure qu'il est, la plupart de ses romans sont

1. C'est donc la 5e traduction de l'œuvre de Cervantes, et la 3e faite d'après l'original.

2. Sur le drame allemand de Rittner sur le même sujet, *Unterwegs* (première à Vienne, en 1909), voir H. Heckel, *Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung*, Stuttgart, 1915, p. 136. Le « mystère » de Milosz, écrit en français, a été traduit par B. Ostrowska (Poznan, 1919).

3. Une symphonie musicale, *Don Quixote*, par Eug. Morawski, a été jouée en 1912.

4. Sur les traductions antérieures de saint Jean de la Croix, voir la bonne étude de T. Jachimowski, *Swiety Jan od Krzyza*, Wloclawek, 1929, p. 27-28.

traduits en polonais (y compris un roman apocryphe : « La danseuse et l'espion »). A cela il convient d'ajouter une dizaine de romans de Unamuno, Pio Baroja, Palacio Valdés, Valle-Inclan, R. López de Haro, Gomez de la Serna, El Caballero Audaz, E. Pardo Bazan et Concha Espina. M^me^ Casanova-Lutoslawska, poétesse distinguée elle-même [1], nous a familiarisés avec le théâtre de Jacinto Benavente (1925) dont l'œuvre maîtresse, *Los intereses creados*, a été jouée avec succès sur différentes scènes de nos théâtres [2]. Julja Dicksteinowna et T. Peiper nous font connaître les poètes anciens et modernes de l'Espagne; des traducteurs infatigables, comme F. Baturewier, E. Boyé, T. Jakubowicz, J. Msciwoj, E. Tyminski et d'autres, ont déjà beaucoup fait pour la vulgarisation de la littérature espagnole en Pologne.

Nous possédons aussi, dans notre propre littérature, plusieurs romans et nouvelles dont l'action se passe en Espagne. Les récits tauromachiques y tiennent une large place. On en trouve des descriptions déjà dans nos plus anciennes relations de voyage en Espagne. Plus récemment, cette veine a été exploitée par Sienkiewicz (*Walka bykow*, 1889), Reymont (*Los Toros*), Ossendowski (*Toreador w masce*, 1925), M. Breszko-Breszkowski (*Romans torreadora*) et A. Marczynski (*Ulubieniec senioryt*, 1934). Enfin, c'est la *corrida* et l'inquisition qui ont inspiré J. Lysakowski, auteur d'un long poème (5.400 vers) intitulé *Don Rikardo* (1927), qui n'a pas été assez remarqué.

A la fortune de Blasco Ibañez en Pologne correspond celle de Sienkiewicz en Espagne. On a traduit tous ses *standard-works* et bon nombre de ses nouvelles (en tout environ 25 œuvres). Puis vient Ossendowski avec une quinzaine d'œuvres. De Reymont on connaît, outre les « Paysans », le *Casamiento de Maciej Boryna*. Le reste se répartit entre les romanciers B. Prus (*Anielka*), E. Orzeszkowa (*El canto interrumpido*), G. Zapolska (*El Infierno de las virgenes*), W. Sieroszewski (*Yan Hun Tsy*) et sans doute Przybyszewski. On a aussi traduit les *Leyendas polacas* de G. Lafenestre et l'*Historia de Polonia* de Brandenburger (qu'on aurait peut-être mieux fait d'ignorer).

Tout compte fait, il faut avouer que l'Espagne et la Pologne, dont l'histoire offre tant d'analogies, font de sérieux efforts pour mieux se connaître. Sans doute, il reste encore beaucoup à

1. Elle a publié entre autres un roman, *El doctor Wolski*, un recueil de poésies, *Fugaces*, et des études historiques sur la Galice.

2. Sous le titre exotique *Staroperuwianskie drama Ollantay*, K. Radziwil publia, en 1922, une traduction de ce soi-disant drame « quechua », qu'on sait aujourd'hui être l'œuvre de Antonio Valdés (vers 1770).

faire pour consolider des liens encore un peu flottants; néanmoins, les résultats d'ores et déjà acquis font augurer les meilleurs espoirs pour l'avenir.

J. Morawski.

Note additionnelle.

C'est en Pologne également que se passe l'action des *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, drame de Calderón et de A. Coello y Ochoa, qui est comme une première ébauche de la *Vida es sueño* (voir l'édit. de E. J. Martinez, Madrid, 1930). — Sur les traductions inédites du *Don Quijote* (L. Borowski, J. Fontana) voir maintenant notre mémoire dans *Bull. de l'Acad. polon. des sciences et des lettres* (Cracovie, 1935). — Une nouvelle édition de *Miguel Mañara*, mystère en six tableaux de O. V. de L. Milosz, avec un Avant-Propos d'Armand Godoy, a été donnée par la Maison Grasset (Paris, 1935).

J. M.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Karl Vossler. **Introducción a la literatura española del siglo de oro**, Madrid, 1934, in-8°, 127 pages.

Les conférences réunies sous ce titre général portent sur des sujets sans lien apparent : l'*idiome et le style, la société et les formes littéraires, le sentiment religieux, les motifs héroïques, les motifs idylliques et le sentiment de la nature, les motifs satiriques.* Mais toutes se rattachent à une conception d'ensemble. M. Vossler combat une opinion reçue, le préjugé suivant lequel toute la littérature espagnole serait dominée par le réalisme.

Trois styles se confondent chez les auteurs du grand siècle, parfois dans une même œuvre : l'élément populaire, l'élément classique et l'élément précieux. Le second, parce qu'il suppose une adaptation au réel, un équilibre, est visiblement sacrifié aux deux autres. Ces trois étages de la langue ne correspondent pas aux trois étages de la société : on mélange arbitrairement le bas et le sublime. Entre les formes littéraires et le progrès des mœurs, même désaccord. Des genres périmés survivent en pleine Renaissance. D'autres anticipent sur l'avenir. C'est, paradoxe étrange, par la voie du mysticisme que le concret rentre dans l'abstrait. Le goût héroïque s'accommode de l'invraisemblable, s'insurge contre le quotidien. On remplace le devoir, adaptation incessante de la morale aux cas multiples, par le rigide mécanisme du point d'honneur. La nature est entrevue à travers une conception romanesque de l'âge d'or. Tantôt elle apparaît comme idéalisée et se transforme en simple cadre pour la fantaisie. Tantôt elle devient une force trompeuse et malfaisante qui nous détourne d'une vérité supérieure. La satire se réfugie, par excès de prudence et de conformisme, dans un monde imaginaire et invente plus qu'elle n'observe. On suspecte la science qui pourrait conduire à malmener la tradition. Point de véritable esprit critique sous le régime de la censure politique et religieuse. On se méfie de la raison raisonnante, de l'esprit discursif. On se garde bien de tirer du pessimisme chrétien toutes ses conséquen-

ces. Et si l'on pénètre, de loin en loin, jusqu'au tréfonds de l'âme humaine, c'est moins par l'analyse que par l'intuition, par une psychologie instinctive et comme « mystiquement inspirée ». Son domaine est l'inconscient et le subconscient, l'exceptionnel, le demésuré, le crépusculaire, en un mot l'anormal. Donc l'Espagne, telle que la voit M. Vossler, est résolument anticlassique, antiintellectualiste.

Nous simplifions à dessein une doctrine que l'auteur, infiniment souple à saisir toutes les nuances, n'a jamais formulée sans en exposer la contre-partie. Certes le style, affranchi de toute contrainte, associe volontiers les extrêmes et se moque des convenances. Mais il est à base de spontanéité. Populaire ou précieux, l'écrivain se fait comprendre à demi-mot, ce qui suppose l'adhésion d'un public où les différences d'éducation étaient moins accentuées qu'ailleurs. La persistance des vieux genres et le goût des proverbes pourraient bien témoigner, ce qui est encore une manière d'adaptation au milieu, d'un conservatisme invétéré. Nous accorderons que les Espagnols ne sont pas des « mystiques absolus », qu'ils versent rarement dans le quiétisme. On a pourtant vu chez eux des sectes d'illuminés. Où la déformation apparaît le mieux, c'est dans l'exagération du point d'honneur. Mais Calderón, qu'on accuse de s'enfermer dans un dogmatisme étroit, inhumain ou surhumain, n'est-il pas le moraliste austère de l'*Alcalde de Zalamea* qui, pour la vraisemblance et l'accent de vérité profonde, ne le cède en rien au *Peribáñez* de Lope? Le burlesque ne tient pas tout entier dans cette définition par contraste : « Si les Italiens et les Français aiment mieux rapetisser le grand, les Espagnols préfèrent grandir et sublimer le petit ». Vraie pour la *Gatomaquia*, elle exclut le *Don Quichotte*. La nature n'est pas toujours une fiction ou une menace. M. Menéndez Pidal découvre des origines péninsulaires à la *serranilla* qu'il serait facile de localiser, au moins chez l'archiprêtre. M. Isaza y Calderón, de même, insistait récemment sur le « ruralisme » fondamental d'une littérature qui ne cesse d'opposer le thème du village au thème de la cour. Enfin M. Vossler est le premier à relever en Espagne des traces de non-conformisme : « Le temps et la place nous manquent pour examiner et déterminer comme il conviendrait les éléments de protestantisme, de démocratisme et de rationalisme que la culture espagnole avait déjà incorporés dès le commencement du siècle d'or et en vertu desquels elle acquit son immunité contre ce qu'il y avait de négatif et de délétère dans ces tendances. Quand on se reporte aux écrits religieux et mystiques, aux coutumes et aux institutions des Espagnols vers la fin du moyen âge, quelle liberté, quelle con-

fiance, quelle intégrité, quelle honnêteté, quelle sécurité et quelle jovialité chez les croyants et les fidèles dans leurs rapports avec Dieu! Comme elles sont courantes et vivantes, les idées de la justification par la foi et de l'élection par la grâce de Dieu! Or ce sont les deux idées essentielles de Luther et de Calvin. Et comme elle est forte, d'autre part, l'horreur pour les abus de la curie romaine et du clergé, pour les excès du néopaganisme italien, et comme il est sain et pur, le sentiment de la responsabilité, tant publique que privée! Tout cela a un air protestant et presque puritain ». L'auteur a si bien prévu l'objection qu'il met à part Cervantes, orthodoxe mais adversaire de toute paresse intellectuelle, et Quevedo, à la fois sceptique et impulsif, négateur et militant. Que les Espagnols du grand siècle, comme le montrait M. Leo Spitzer, aient revendiqué une certaine indépendance de virtuoses, qu'ils aient refusé, en artistes capricieux, de subordonner leur vision du monde à la réalité moyenne ou médiocre, nous ne le contesterons pas. Mais cette réalité, ils ne s'interdisaient pas de la regarder en face et leur audace critique n'a pas toujours été réfrénée par un *noli me tangere*.

M. Vossler étudie le phénomène littéraire en psychologue et en sociologue. Son livre, élégamment traduit par M. Montesinos, est riche en aperçus ingénieux et pénétrants. La sympathie non dissimulée qu'il professe pour le *siglo de oro* vient en partie de la conformité qu'il y découvre avec les problèmes de l'Allemagne actuelle. Il est ainsi conduit à mettre l'accent — nous serions moins tentés de le faire — sur ce qu'il y a d'illogique et de mystérieux dans une nation qui a pourtant subi l'empreinte de la rhétorique latine, de la théologie chrétienne et qui n'arrive à concevoir l'abstrait qu'en le matérialisant. Or cette unité qu'il cherche à travers les manifestations divergentes et souvent contradictoires, cette liberté dans l'art et cette constance à prêcher un idéal commun qui s'impose comme limitation à toutes les intelligences, voilà sans doute un complexe idéologique et sentimental qui nous empêche de voir dans la satire, dans la *comedia* et dans le roman picaresque une exacte reproduction des mœurs. Il serait juste, pourtant, de faire observer que la constatation ne vaut que pour une époque. Le réalisme, caractère permanent qui apparaît déjà dans l'épopée, a bien pris sa revanche au temps des Galdós et des Pereda. Quant à l'esprit de libre examen, la génération de 1898 en a donné quelques preuves.

G. Le Gentil.

Baltasar Isaza y Calderon. **El retorno a la naturaleza,** Los orígenes del tema y sus direcciones fundamentales en la literatura española. Tesis doctoral presentada a la Facultad de Filosofia y Letras de Madrid, en octubre de 1933. Madrid, 1934, 260 p. in-8°.

Pour situer historiquement le « retour à la nature » dont il est question dans ce livre, il suffira de dire que l'auteur avait choisi comme objet initial de ses réflexions le *Mépris de la Cour et louange de la vie rustique* de Fr. Antonio de Guevara (1539). Il a tenté finalement une « reconstruction » de l'idée de nature dans les lettres espagnoles du XIII^e^ au XVI^e^ siècle : dessein assez ambitieux. Mais c'est bien l'explication des rêves bucoliques de la Renaissance qui reste la raison d'être de cet essai. M. I. reprend avec plus d'insistance les vues pénétrantes présentées à ce sujet par Américo Castro dans *El pensamiento de Cervantes* [1]. La floraison de la pastorale moderne n'a pas été une simple mode littéraire née de l'imitation des modèles anciens; elle exprime un naturalisme profond, d'essence quasi religieuse, et qui — sans s'en rendre bien compte peut-être, — tend à détrôner le Dieu transcendant des chrétiens au profit de la Nature érigée en principe divin et immanent. La thèse, assurément, se nuance en s'appuyant sur l'examen d'une longue série d'œuvres, de Berceo à Guevara. Pourtant la systématisation de M. I., résumée en de laborieux tableaux synoptiques, ne constitue pas le meilleur de son livre. On serait injuste envers lui si l'on s'arrêtait trop à certaine dialectique plus facile que sûre. Car c'est toute une évolution de la sensibilité et de l'idéologie espagnoles que M. I. a voulu reconstruire avec des formules inévitablement bien minces pour représenter la complexité de l'Espagne à l'époque où elle fut le plus vivante. La critique de la vie artificielle des villes et l'exaltation de la vie bucolique nous deviennent-elles beaucoup plus claires quand on les fait sortir sous nos yeux [2] des ruines de l'idéal chevaleresque et du sentiment de vanité des grandeurs humaines dont les *Coplas* de Jorge Manrique sont la plus fameuse expression? Nous sommes gênés par de trop graves décalages conceptuels pour nous laisser aisément convaincre. D'autre part, on est étonné de voir l'importance donnée [3] à un fait comme la mort du prince Don Juan (1497); certes, c'est une poétique

1. Voir la *Revue de Littérature comparée* de 1928, fasc. 2.
2. Voir en particulier p. 133.
3. Voir en particulier p. 177; cf. p. 208.

figure, et dont la disparition a pu émouvoir l'élite de l'époque. On conçoit mal, pourtant, qu'il en résulte une métamorphose de la sensibilité au terme de laquelle l'*âge d'or*, imaginé comme une grande espérance dont ce jeune homme était le symbole, se convertirait par sa mort en un rêve nostalgique, en un paradis perdu. Il semble que, si la littérature n'est pas un pur jeu détaché de la vie, si elle exprime toute une culture complexe avec le ton vital qui lui est propre, ses évolutions doivent obéir à des causes moins fortuites que la mort d'un prince. En fait, il serait facile de montrer que l'élite espagnole, sous Charles-Quint, a concentré sur la personne de son jeune empereur des espérances messianiques plus vastes que jamais : espérances qui empruntent à l'Écriture, dans le sonnet fameux d'Acuña et ailleurs encore, l'image pastorale d'une humanité rassemblée en un seul troupeau sous un seul pasteur. Une autre faiblesse de la construction de M. I. est de négliger systématiquement les influences étrangères, en vertu du principe que « les écrivains doivent bien plus au milieu maternel où ils se sont formés spirituellement qu'à n'importe quel autre[1] ». Pour un Espagnol cultivé du XVI^e^ siècle, Pétrarque, Léon Hébreu, Castiglione ne font-ils point partie de la formation spirituelle première plus sûrement que l'Archiprêtre de Hita ou le Marquis de Santillane? En somme, il y a dans ce livre un effort sympathique pour dépasser l'érudition morte qui se complaît dans la recherche des sources, qui étudie les œuvres comme les produits d'une fabrication plus ou moins habile et d'après certains modèles. Mais on y perd trop de vue les œuvres et les conditions réelles de leur genèse tandis qu'on navigue sur la haute mer mouvante des thèmes idéologiques.

Au reste c'est trop insister sur l'impression d'insécurité que nous laisse le livre de M. I. :

> ... ces idéales rapines
> ne veulent pas qu'on soit sûr...

Si l'auteur est aventureux, c'est un esprit jeune, ivre des découvertes qu'il fait à la suite de maîtres tels qu'Américo Castro, Menéndez Pidal et Ortega y Gasset. Il n'a pas fait de choix entre l'audacieuse synthèse qui survole les siècles, la pénétration sympathique de l'esprit des œuvres et la reconstitution érudite des circonstances où elles sont nées. Cette large ouverture d'esprit donne leur valeur aux pages brillantes qu'il consacre à la dévote prairie de Berceo, aux *serranillas* de l'Archiprêtre de Hita et du

1. P. 33.

Marquis de Santillane, aux églogues de Juan del Encina, à Gil Vicente chantre lyrique du triomphe des saisons, au sobre décor des pastorales de Garcilaso, à la sagesse de Guevara [1]. Il est intéressant que, chez ce franciscain moraliste, M. I. discerne la coexistence d'une inspiration rationaliste et naturaliste avec l'esprit chrétien. Déjà Américo Castro était arrivé à des résultats analogues dans son analyse de la pensée de Cervantes. La contradiction est peut-être plus apparente que réelle. M. I. en cherche la solution dans les vues d'Ortega y Gasset sur les *crises historiques*. Celles-ci surviendraient au moment où une culture, après avoir été un système de convictions agissantes, élaborées pour des besoins données, se complique à l'excès et se convertit en un système accablant de formules mortes « qui falsifie la vie individuelle et lui dérobe son authenticité [2] ». La retraite aux champs est une évasion hors d'une atmosphère devenue irrespirable; le renoncement chrétien serait une évasion analogue, mais anachronique. On regrette de voir M. I. effleurer à peine un aspect essentiel du « retour à la nature ». Les mouvements de réforme des ordres monastiques, l'évangélisme d'où le protestantisme prend naissance ne sont-ils pas, comme le bucolisme, de puissantes aspirations à la vie authentique, loin des conventions mondaines, loin du fatras des querelles doctrinales, loin des routines dévotes? Guevara et Luis de León, spirituels épris de la paix des champs, s'apparentent à Marguerite de Navarre, évangélique et platonisante : il y a une grande similitude entre la *nature* à laquelle ramènent les pastorales, la perfection de l'amour platonique, et la perfection chrétienne à laquelle tendent les spirituels. Une vue plus européenne de la question et un intérêt plus vif pour le mouvement religieux du temps auraient permis de mieux rattacher le bucolisme aux autres manifestations de la Renaissance. Car il semble que ce phénomène s'explique mieux en fonction de la vie totale de l'époque qu'en fonction des attitudes prises à

1. J'apprécie beaucoup moins les pages relatives à la Serrana de la Vera. Il s'agit là de l'héroïne d'un fait divers sensationnel, qui devient personnage de légende. Que cette légende utilise le souvenir des *serranillas* de l'Archiprêtre c'est fort possible. Mais je ne crois pas qu'on doive l'étudier comme une des formes que prend le retour à la nature dans l'Espagne du XVI[e] siècle, ni voir dans l'héroïne le produit naturel des conditions anormales où se débat alors l'Extremadoure (p. 152). Il y a ici abus évident de l'explication sociologique appliquée à un cas isolé. Et quant à la légende, avec ses dérivés dramatiques, elle prend dans le tableau de la page 163 une place disproportionnée avec son importance réelle. Que deviendraient les autres compartiments du même tableau si l'on y faisait entrer le théâtre de Lope et de ses contemporains, si riche d'inspiration pastorale, soit profane soit *a lo divino*?

2. P. 230.

l'égard de la nature par les écrivains espagnols des âges précédents.

Il est juste d'ajouter que M. I., en se cantonnant sur le terrain ibérique, a été amené à mettre en vive lumière le rôle du *ruralisme* dans la vie des lettres espagnoles : d'un ruralisme permanent qui ne se confond pas avec la bucolisme de le Renaissance. Il les éclaire tous les deux en nous montrant leurs réactions mutuelles chez le Marquis de Santillane et Juan de l'Encina. Ce ruralisme lui-même constituerait un sujet infiniment vaste et bien attrayant.

Marcel Bataillon.

Fausto Nicolini. — **Aspetti della vita spagnuola nel cinque e seicento.** — Napoli, Alfredo Guida, libraio editore.

M. Fausto Nicolini est depuis longtemps apprécié des historiens de la politique et des lettres, pour des études riches de documentation et de sens critique sur le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle et, notamment, pour deux ouvrages remarquables, l'un sur le jeunesse de G. B. Vico, l'autre sur les amis et les correspondants de l'abbé Galiani.

Dans le livre qu'il vient de publier, il a rassemblé, en les amplifiant, divers mémoires et articles de revues qui traitent de la vie italo-espagnole au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle. M. Benedetto Croce, auquel on doit des études importantes sur l'influence espagnole en Italie, a écrit dans celle qui est consacrée à la Renaissance [1], qu'il espérait qu'un écrivain voudrait, quelque jour, faire le tableau détaillé et véritable de l'Italie sous le gouvernement espagnol, du milieu du XVI^e^ à la fin du XVII^e^ siècle. « C'est là — ajoutait-il, — une recherche indispensable à l'histoire de la mort de la vieille Italie et à la genèse de la nouvelle. » Si l'on ne peut pas dire que la présente étude de M. Fausto Nicolini vient combler un tel souhait, on peut affirmer, du moins, qu'elle apporte une très importante contribution à l'historien qui s'en chargera.

L'auteur, à la suite de M. Benedetto Croce et plus résolument que lui, a entrepris, surtout, de réhabiliter la domination espagnole que Manzoni, à l'exemple des historiens du Risorgimento, a représentée, dans les *Promessi Sposi*, comme la plus odieuse

1. La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza.

de celles que l'Italie a subies au cours de son histoire. La première et la troisième parties sont consacrées, respectivement, à Don Gonzalo, qui était gouverneur du Milanais au moment où éclatèrent à Milan les émeutes et l'épidémie de peste, et aux circonstances de ces épisodes tragiques. M. Nicolini nous promet une étude qui complètera le sujet de la première partie et qui aura pour titre : « Une victime historique d'Alessandro Manzoni : don Gonzalo Fernández de Córdoba Cardona y Aragón. » C'est donc une nouvelle réhabilitation qui nous est annoncée. Nous n'avons, pour l'instant, sur ce personnage, que le résultat de patientes recherches sur sa descendance du « Grand Capitaine Consalvo Fernández de Córdoba ». La quatrième partie se rapporte à la vie napolitaine dans les dernières années de la domination espagnole, tandis que la seconde traite d'un sujet plus éloigné des préoccupations révélées par les précédentes, car c'est tout simplement l'histoire des amours italiennes de Don Juan d'Autriche.

Don Gonzalo a été à maintes reprises malmené dans les *Promesi Sposi*. Au chapitre XXVII, parlant du siège de Casale, que le gouverneur dirigeait en personne au moment où la peste commençait à sévir, Manzoni écrit qu'il prenait mauvaise tournure à cause des « nombreuses bévues » commises par ce personnage, et, ce qui est beaucoup plus grave, au chapitre XXVIII, on relève l'accusation suivante : « De toute la conduite de Don Gonzalo « il apparaît qu'il avait un désir immodéré de s'acquérir une place « dans l'histoire, laquelle, effectivement, n'a pas pu se dispenser « de s'occuper de lui; mais, comme il arrive souvent, elle n'a pas « eu connaissance de son action la plus digne de mémoire ou elle « ne s'est pas souciée de l'enregistrer; c'est la réponse qu'il fit « à Tadino (médecin de la Santé chargé de représenter au gouver- « neur le terrible danger qui menaçait le pays, si comme on l'annon- « çait, une armée devait traverser le Milanais pour se rendre au « siège de Mantoue). Il répondit qu'il ne savait qu'y faire; que « les raisons d'intérêt et de réputation pour lesquelles on avait mis « cette armée en mouvement, avaient plus de poids que le danger « en question; que, néanmoins, on cherchât à faire pour le mieux « et qu'on espérât en la Providence. » C'est cette grave accusation que M. Nicolini va réduire, sans doute, à néant. En attendant, le lecteur le suivra, avec intérêt, à travers les méandres d'une généalogie compliquée qui, partant de l'illustre capitaine au service de Ferdinand le Catholique, aboutit au Don Gonzalo manzonien. Le vainqueur des Maures de Grenade, cadet sans fortune d'une grande famille castillane, avait obtenu, par ses brillants exploits, un vaste patrimoine féodal en Italie; mais

la Providence lui avait refusé ce qu'il souhaitait le plus ardemment : un fils, qui recueillît et maintînt, avec éclat, son héritage matériel et spirituel. D'un premier mariage il avait eu deux filles, dont l'une mourut. Celle qui lui restait est appelée dans le poème de Graziani : *Conquisto di Granata*, « l'amata da Consalvo ». Dans l'un des plus beaux chants de Leopardi, c'est elle qui devient la femme aimée en secret, « per divina beltá famosa Elvira ». Au vrai, nous apprend M. Nicolini, elle était laide comme le diable. Don Gonzalo était son arrière-petit-fils. Ainsi avait-il pour trisaïeul le Grand Capitaine.

Le « commentaire historique aux *Promessi Sposi* », — c'est là le sous-titre donné par l'auteur à la troisième partie de son ouvrage —, étudie à l'aide des relations des résidents vénitien, florentin et modénais, les origines du tumulte de la Saint Martin, les journées du 11 et du 12 novembre 1628, les suites des émeutes, enfin la famine et l'épidémie de 1620. Cette étude fait souvent apparaître les erreurs et les injustices de Manzoni. Les premières s'expliquent, d'abord, par la nature des documents que le romancier a consultés et qui proviennent, presque tous, du service de la « Provvisione ». Or, ils se préoccupent surtout de dégager la responsabilité du dit service et de la faire peser tout entière sur le grand chancelier Ferrer, tandis que les agents diplomatiques se contentent, presque toujours, de transmetre à leur gouvernement les faits, dans leur succession, et tels qu'ils sont parvenus à leur connaissance. Par ailleurs il manquait à Manzoni l'ardeur et la puissance d'investigation qui distinguent le véritable historien : Muratori, par exemple, auquel, cependant, on n'a pas manqué de le comparer. On va même jusqu'à prétendre qu'il réunit en lui les dons de Vico et de Muratori. Mais M. Fausto Nicolini fait justement observer que les recherches de Manzoni s'exercent habituellement dans des limites très restreintes et qu'elles ne s'étendent, le plus souvent, ni en surface, ni en profondeur. Surtout, sa *forma mentis* lui interdit d'atteindre à cette sérénité indispensable à l'historien véritable. Un esprit profondément religieux — et fortement teinté de jansénisme —, comme le sien, ne pouvait résister au besoin de considérer les faits avec le regard du moraliste. On peut ajouter que le dessein même de son roman, qu'il est permis de rapprocher de celui de Bossuet, dans son « Discours sur l'Histoire universelle », lui imposait cette attitude à l'égard de l'Histoire. Ainsi s'expliquent les injustices qu'il a commises. M. Nicolini pousse, peut-être, un peu loin sa sévérité envers le romancier, en lui faisant un grief de la boutade, assez innocente, selon nous, sur la nécessité où se trouve assez souvent l'Histoire de deviner les faits ou les causes des événements.

« Heureusement — disait-il — qu'elle y est habituée! » Ce trait d'humour est pour M. Nicolini « une flèche sortie du carquois de Voltaire », et, lui faisant un sort, il y voit la preuve que la religion et le respect de l'Histoire faisaient totalement défaut à Manzoni.

On suit avec intérêt l'historien dans son analyse diligente et singulièrement perspicace des faits qui ont provoqué les événements dramatiques dont le romancier a brossé un tableau inoubliable : le soulèvement populaire, la famine et la peste qui l'a suivie. Au sujet des émeutes de la Saint-Martin et des responsabilités qu'elles impliquent, M. Nicolini écrit, fort justement, que l'immense popularité de Ferrer, la haine qu'il inspirait à la noblesse milanaise, la crainte ressentie par celle-ci, jusqu'au 20 novembre, de ne pas avoir Don Gonzalo de son côté, le besoin éprouvé par les décurions d'écrire à l'ambassadeur espagnol pour lui faire, à leur manière, le récit des événements et l'informer qu'au cours des journées tragiques, si la populace avait follement brisé le frein de l'obéissance et du respect, la noblesse, au contraire, avait fait plus vivement éclater son inébranlable fidélité et son dévouement à l'égard de l'autorité royale, l'affirmation du résident florentin, selon laquelle « il ne manque pas de nobles pour insinuer que les émeutes sont fomentées par les supérieurs, — c'est-à-dire Don Gonzalo et Ferrer, sinon Madrid, — et pour des fins particulières », enfin, le fait que les insurgés étaient représentés comme étant hostiles à la noblesse, tout cela autorise à admettre qu'à Milan, dans ce mouvement populaire, où tout apparaît si confus, des intrigues de politique municipale s'étaient tramées dans la coulisse.

A propos de la famine et de la peste, M. Nicolini démontre que la description qu'en a faite Ripamonti dans son *Historia patria*, mise à contribution par Manzoni, n'est pas toujours conforme à la réalité. Cédant à ce besoin de surcharge et d'emphase propre aux écrivains de l'époque baroque, le chroniqueur milanais a assombri les couleurs de son tableau et cette exagération se retrouve dans les *Promessi Sposi*. Or le romancier se contredit lui-même, au moins une fois, quand il nous montre Don Rodrigo, son cousin Attilio et toute leur joyeuse compagnie, au milieu des plaisirs et dans l'atmosphère bruyante de banquets fastueux. Ce qui prouve que la population milanaise n'était pas, tout entière, frappée de stupeur et de paralysie. L'inexactitude ou l'insuffisance des sources utilisées par le romancier l'ont conduit, assez souvent, à conjecturer maintes circonstances aggravantes, regrettables du point de vue historique, mais d'un effet saisissant dans la fresque qu'il nous a laissée.

Les personnages que Manzoni a caricaturés pour d'inatta-

quables raisons esthétiques, sont présentés par l'historien dans un jour véritable, et Lodovico Melzi, le vicaire aux provisions; Ferrer, le grand chancelier; Giambattista Visconti, le capitaine de justice, aux dépens desquels le romancier nous divertit si souvent, nous sont montrés tels qu'ils étaient dans la réalité : des hommes de tête et de cœur qui, malgré leurs défauts et les erreurs qu'ils ont commises, ont donné, dans des circonstances particulièrement difficiles, des preuves de fermeté et d'intelligence. Par contre, M. Nicolini semble éprouver un plaisir malicieux à bousculer. à l'occasion, la grande figure que le romancier a dessinée du Cardinal Borromée. Il relève, d'abord, un petit péché de partialité commis par lui en faveur de son héros (pp. 206-8), et en évoquant le procès de la servante Caterinetta Medici [1], au service de la famille du vicaire, il n'oublie pas de rappeler que si le cardinal, dont dépendait l'Inquisition diocésaine, avait manifesté quelque doute sur la culpabilité de l'accusée, il n'aurait pas été impossible de la sauver. Mais il s'agissait de sorcellerie et, nous dit M. Nicolini, il croyait, lui-même, aux diableries et à la magie et il persécutait les sorcières aussi implacablement que son saint prédécesseur et cousin, Charles. Ainsi livra-t-il la malheureuse au bras séculier.

Ce sont des notes en marge d'un livre de Burnet [2] qui forment la quatrième partie de l'ouvrage. L'auteur déclare, modestement, qu'il s'est contenté de le résumer, d'en exposer le contenu avec la plus grande liberté, en s'attachant, surtout, à le vérifier, à le compléter et à l'illustrer avec le secours des sources les plus variées, notamment, des lettres napolitaines et romaines de Mabillon, de Montfaucon de Germain et d'autres bénédictins français [3], de manière à dessiner, sinon un tableau complet, à tout le moins une ébauche de ce qu'était, dans quelques-uns de ses aspects, la vie civile, littéraire et religieuse, à Naples, dans les dernières années de la domination espagnole. On peut considérer ce travail comme un complément à *l'Histoire du Royaume de Naples* de M. Benedetto Croce. Le vice-roi de Naples, Don Gásparo de Haro y Gusman, marquis Del Carpio, possédait le don rare de commander, et, durant son gouvernement, qui s'exerça de 1683 à 1687, il se montra juste, intransigeant en matière de probité, en même temps qu'affable et grand seigneur. Ce qui lui donna particulièrement droit à la gratitude de ses sujets, c'est

1. L'auteur nous permettra de lui signaler une « coquille » attribuant à la famille du vicaire le patronyme de sa servante (p. 135).

2. Voyage de Suisse et d'Italie, 1685-86.

3. Iter italicum. Paris 1687. Et correspondance inédite de Mabillon et Montfaucon avec l'Italie (1846).

sa lutte impitoyable contre le brigandage, fléau et plaie du Royaume, et contre les détrousseurs nocturnes, — *manticularii nocturni pallia furentes*, ainsi que les désignent les jurisconsultes napolitains. Il sut également mettre fin aux violences commises par les soldats espagnols, et il les disciplina si bien que — écrit Burnet — « il y a du plaisir à les voir ». L'œil perspicace de M. Nicolini sait fort bien voir, quand il est question de la vie religieuse, que derrière le voyageur Burnet est toujours vigilant le pasteur protestant ou, plutôt, le polémiste anti-catholique qui ne pouvait comprendre que la richesse inouïe des églises et le faste des cérémonies religieuses étaient, pour un peuple pauvre autant qu'imaginatif, aussi nécessaire que l'azur du ciel et l'éclat de la mer.

Cette étude abonde en aperçus instructifs et en réflexions judicieuses. On pourrait, peut-être, objecter à M. Nicolini que les incontestables bienfaits dus au gouvernement personnel d'un vice-roi intègre, ne sauraient être attribués à toute la domination espagnole, non plus que les abus et les malversations de tel autre ne devraient lui être imputés. L'auteur nous dit, dans la troisième partie de son livre, que le gouvernement espagnol, contrairement aux accusations portées contre lui par Manzoni, n'était ni déraisonnable, ni faible, ni tyrannique, ni injuste et que, loin de s'entendre à exploiter l'Italie, il dut y laisser plus d'argent qu'il n'en tira jamais; qu'enfin il a acquis quelque titre à la gratitude des Italiens, quand ce ne serait que pour leur avoir évité, au moment où ils étaient incapables d'une vie autonome, de se voir rabaissés à la condition de sujets d'une province française, sinon franco-ottomane, et pour avoir donné, en 1734, à toute l'Italie, par la proclamation de l'indépendance du royaume des Deux-Siciles, enfin reconquis, la première et la plus forte poussée, qui devait l'amener à s'affranchir de toute domination étrangère.

A cela M. Benedetto Croce, dont M. Nicolini invoque plus d'une fois l'autorité et qui n'est certes pas suspect de partialité à l'égard de la domination espagnole, après avoir montré l'injustice des reproches qu'on lui adresse habituellement, écrit, fort justement, selon nous, que l'Espagne manquait de cette préparation et de ces aptitudes industrielles et commerciales indispensables à la conservation de la puissance dans les temps modernes. L'ignorance obstinée des Espagnols, leur paresse dans les arts et dans l'agriculture, le dépeuplement rapide du pays, par suite de la misère, et de l'émigration et des guerres, la faute commise par l'Espagne d'envoyer en Italie, non plus des hommes de guerre hardis et entreprenants, comme elle l'avait fait jadis, mais des magistrats habiles à pressurer les peuples et à les tenir en respect

par les rigueurs ou les flatteries, tout cela, déclare M. Benedetto Croce, fait qu'on peut légitimement déplorer que le Royaume de Naples, puisqu'aussi bien il devait s'unir à un autre État plus puissant que lui, soit tombé tout juste au pouvoir de celui qui était le moins capable d'en stimuler la vie économique et avec lequel il ne pouvait mettre en commun que la misère et l'absence d'aptitudes industrielles et commerciales [1].

Quant au bienfait espagnol de 1734, M. Nicolini aurait pu rappeler qu'il est l'œuvre de Philippe V, deuxième fils du grand Dauphin et petit-fils de Louis XIV. Poussé par sa seconde femme Élisabeth Farnèse, une Italienne par conséquent, qui rêvait d'un trône pour son fils don Carlos, il réussit à lui faire obtenir d'abord les duchés de Parme et de Plaisance, et, un peu plus tard, avec le concours d'une armée française commandée par le général de Mortemart, il eut la satisfaction de voir son fils s'emparer de Naples et de la Sicile. Ainsi fut reconstitué le Royaume des Deux-Siciles dont on proclama, en effet, l'indépendance. C'est, en fin de compte, à la dynastie des Bourbons, que M. Nicolini compare, plus d'une fois, pour la rabaisser, à celle des Habsbourg, qu'il faut attribuer ce bienfait.

L'histoire des amours italiennes de Don Juan d'Autriche, qui forme la deuxième partie du livre, plaira au lecteur par sa couleur romanesque et par les épisodes tour à tour comiques et dramatiques dont elle est remplie. Le vainqueur de Lépante, le chevalier le plus brillant de la chrétienté, ne portait pas pour rien le nom du fameux séducteur, campé de façon inoubliable par Tirso de Molina. M. Nicolini nous fait part du résultat de ses recherches sur la personnalité et la famille de Diana Falangola, la première Italienne aimée par Don Juan. On ne sait rien sur les circonstances du « Or il advint qu'ils se rencontrèrent » qui reste enveloppé de mystère. Quand elle fut sur le point d'être mère, le cardinal Granvelle, alors vice-roi de Naples, s'entremit auprès du pape Grégoire XIII pour qu'elle entrât au couvent de Santa Patrizia. Il faut lire, à ce propos, certaine lettre écrite par Monsignor Antonio Sauli de Gênes, ainsi que le récit des scènes violentes auxquelles se livrèrent l'abbesse et les nonnes du couvent, pour s'opposer à ce qu'elles considéraient comme un abus d'autorité et un opprobre. Il fallut recourir à la ruse pour que Diana pût entrer au couvent où elle mit au monde une fille qui devait s'appeler Jeanne d'Autriche. Force fut donc aux nonnes de se boucher les oreilles pour ne pas entendre ses premiers vagissements.

1. *Storia del Reame di Napoli, passim.*

Après Diana ce fut Donna Anna de Tolède, tout aussi belle qu'elle et veuve, par surcroît. Quand Philippe II rappela son frère à Madrid afin de l'arracher à cette nouvelle liaison, Don Juan, contraint d'obéir, apprit, en cours de route, qu'Anna était mourante et, de retour auprès d'elle, il ne put que lui fermer les yeux. Tel fut son désespoir, qu'à quelque temps de là, ayant reçu la dépêche qui le nommait, avec pleins pouvoirs, gouverneur des Pays-Bas, il fallut presque lui faire violence pour l'arracher aux lieux qui lui rappelaient son grand amour. Trois ans plus tard il mourait lui-même, du typhus, près de Bruges.

Tel est l'ouvrage de M. Fausto Nicolini, dont notre analyse, forcément incomplète, laisse seulement entrevoir la richesse et l'intérêt. On peut ne pas partager toujours les opinions de l'auteur, mais on demeure constamment émerveillé par l'aisance et la maîtrise avec lesquelles il conduit son enquête. On ne saurait allier, avec plus de bonheur, l'art et l'érudition.

Mario Ottavi.

Mathilde Pomès. — **Poètes espagnols d'aujourd'hui**. Introduction de Lucien-Paul Thomas. (Édition « Labor », Paris-Bruxelles).

Dans un article récent, M. Émile Henriot rappelait les titres à la gratitude des Lettres, d'écrivains depuis longtemps « arrivés » qui, prêtant généreusement à de jeunes confrères l'appui de leur autorité, n'avaient pas hésité, en attirant dans des articles demeurés célèbres l'attention du public sur telle de leurs œuvres de début, qu'ils jugeaient remarquables, à engager leur réputation de critiques; et il réclamait pour ces maîtres courageux et clairvoyants, qu'il appaleit des « découvreurs », une anthologie où leurs articles seraient recueillis et qui resteraient comme un éloquent témoignage de leur perspicacité, car, dans la suite, leur jugement avait reçu une éclatante confirmation.

Ce n'est pas un bienfait moindre ni une moindre gratitude que nous devons aux traducteurs quand, après avoir « découvert » une œuvre étrangère dont ils ont su apprécier la valeur et l'originalité, ils assument la tâche délicate de la faire passer, sans la déformer ni l'affaiblir, dans une autre langue, de manière que cette « terra incognita » révélée, apparaisse, vraiment, dans sa pure nouveauté. Il n'est pas nécessaire de souligner l'importance de telles découvertes. La connaissance du génie étranger apporte

à une littérature, maîtresse de ses ressources et forte de sa tradition, un enrichissement et une conscience, mieux éclairée, de sa valeur. Pour ne pas nous éloigner de la littérature qui nous occupe actuellement, la révélation d'un Ramón Gómez de la Serna, que nous devons à Valéry Larbaud, n'a pas peu contribué à fixer notre attention sur les Lettres espagnoles d'aujourd'hui et à susciter notre intérêt pour les tendances qu'elles accusent. Il faut avouer, d'ailleurs, que nombre d'écrivains remarquables de cette littérature, si originale, sont encore inconnus du public français. Pour citer un exemple regrettable de cette ignorance, un poète tel que Juan Ramón Jiménez, dont l'œuvre si vaste et si riche de sentiment séduit par l'indéfinissable atmosphère de rêve qui la baigne, n'a pas été traduit chez nous. M. Marcel Brion rappelait dernièrement cette surprenante lacune dans les « Nouvelles littéraires », où il signalait la publication d'une « Antología de poetas españoles contemporáneos » due à M. José Maria Souviron, qui mettait, comme il est juste, en première place, le grand poète andalou, que ses compatriotes appellent « l'Admirable ».

Un florilège comme celui que publie Mlle Mathilde Pomès vient réparer, en partie, cet injuste oubli. Les lecteurs français y trouveront un choix très heureux et très significatif de poèmes empruntés à quinze poètes espagnols d'aujourd'hui ayant à leur tête Juan Ramón Jiménez, qui compte le plus grand nombre de pièces traduites.

« Mon plan, — nous dit Mlle Pomès, — est de n'en point avoir... J'ai traduit, un peu, comme celui qui se promène au bord des sentiers verdoyants où le soleil fait jaillir à chaque pas l'or vivant. » Si le hasard et la fantaisie ont surtout guidé Mlle Pomès, on peut s'en remettre en toute sécurité, pour l'intérêt et la valeur de ses traductions, non seulement à ses mérites d'hispanisante (nous nous souvenons d'une conférence sur la poésie espagnole d'aujourd'hui singulièrement précise et vivante), mais aussi à son intuition de poète dont l'originalité nous a été révélée par un recueil de poèmes délicats [1].

Certains lecteurs s'étonneront, peut-être, de ne pas voir figurer dans l'anthologie de Mlle Pomès deux poètes au génie authentiquement espagnol : Unamuno et Machado. C'est qu'ils appartiennent à une autre génération, leur inspiration se ressent de préoccupations très différentes de celles qu'on relève chez les poètes qu'elle a traduits, et si l'on voulait définir le caractère

1. Mathilde Pomès. — *Ferveur*, Poèmes, avec une lettre-préface de Paul Valéry.

commun à ceux-ci, on pourrait dire que leur lyrisme n'est ni utilitaire ni sentimental, au sens romantique du mot, mais qu'il satisfait plutôt aux exigences impliquées par le terme si controversé de « poésie pure ». Et voilà, peut-être, en quoi la traductrice n'aurait pas tout à fait raison de dire qu'elle s'est uniquement laissée conduire, dans son choix, par le hasard et la fantaisie.

M. Louis Thomas note fort justement, dans sa préface, que ce qui frappe d'abord dans la poésie espagnole d'aujourd'hui, ce sont ses tendances transcendentales. Elle cultive volontiers l'hermétisme et il apparaît bien que, dans son ensemble, elle a résolument renoué avec la tradition cultiste. Le renouveau de faveur dont jouit actuellement Góngora en est un indice certain. Des poètes comme MM. Dámaso Alonso et Gérardo Diego, qui sont en même temps des érudits, ont consacré à l'auteur des « Soledades » des études pénétrantes et — ce qui ne nous éloigne pas de cette tradition, — c'est un intérêt et une ferveur au moins égale que suscite l'œuvre poétique de Mallarmé ou celle de Valéry. L'influence de ce dernier est particulièrement sensible chez M. Jorge Guillén, qui est, d'ailleurs, l'auteur d'une traduction élégante et fidèle du « Cimetière marin ». Des poèmes comme *Élévation de la clarté*, *Nuit de lune* ou *Présence de l'air*, révèlent, comme chez le poète de « Charmes », une extrême concentration de pensée et de style, la recherche constante de rythmes fluides et musicaux et, d'une façon générale, ce nihilisme spirituel qui répugne à la fusion du concret et de l'abstrait.

Un poète qui retiendra particulièrement l'attention, c'est M. Pedro Salinas. Il serait superflu de savoir qu'il a traduit les deux premiers livres de Proust [1], pour discerner, dans son œuvre, l'influence profonde des idées et de l'art du romancier français. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les poèmes qui ont pour titre : *Peupliers*, *La Cavalière* et, surtout, *Don de la matière*. On y retrouve ce doute à l'égard du monde extérieur, cette recherche passionnée, au delà des apparences trompeuses, d'une vie plus profonde, d'un absolu auquel Proust s'attachait comme à une planche de salut car, selon lui, il donne seul à l'artiste une certitude de survie. Et il peut y atteindre au moyen de la sensation secourue par la mémoire et l'intelligence, seules capables de créer ou, plus exactement, de « retrouver » cette réalité, semblable à un paradis perdu, qu'on ne rencontre pas hors de soi-même. Dès lors l'objet auquel s'attache l'artiste, ne devient vivante réalité que lorsqu'il s'est mué en image immatérielle; la matière n'existe qu'au moment où elle devient une

1. *Du côté de chez Swan* et *A l'ombre des jeunes filles en fleur*.

création de l'intelligence. Rien de surprenant à ce que cette sorte de mysticisme, qu'on trouve à la base du problème de la connaissance tel que Proust l'a posé et d'où dérive sa conception de l'art, ait exercé sa séduction sur l'esprit castillan que Barrès définissait : « une flamme très vive allumée aux confins de la vie et de l'éternité », et l'étude la plus compréhensive qu'on ait faite de l'œuvre de Marcel Proust, c'est à M. Ortega y Gasset qu'on la doit [1]. Cet esprit aigu et curieux de toutes les formes de la pensée, a contribué puissamment, par ses analyses subtiles et par la vigoureuse impulsion qu'il a su donner à sa revue « Occidente », à mettre la pensée espagnole de son temps en contact avec tous les courants venus du dehors. L'anthologie de Mlle Pomès, qui réunit des poèmes publiés, pour la plupart, dans cette revue, nous permet de constater ces influences étrangères : lesquelles, d'ailleurs, n'altèrent pas le moins du monde le robuste individualisme du génie espagnol.

M. Rafael Alberti, dont les poèmes rappellent ces peintures que M. Eugenio d'Ors rattache au genre baroque parce que, chez elles, c'est l'expressionisme et le dynamisme qui l'emportent, apparaît comme le représentant le plus authentique du modernisme. Ce qui ne l'empêche pas de se complaire, plus d'une fois, aux subtilités de pensée et d'expression du cultisme. C'est un trait commun à plusieurs de ces poètes que cet accord du présent et du passé, en dépit des nouveautés d'inspiration et des libertés de forme que nous offrent leurs œuvres. Et voilà qui semblerait donner raison à cette opinion de M. Charles Maurras : « Il n'y a point de futurisme qu'un passéisme radical ne puisse éclairer, nourrir et stimuler. » Si quelques poètes semblent réfractaires à l'influence du cultisme, tel M. Federico Garcia Lorca qui, dans des poèmes d'une réussite parfaite, comme *l'Infidèle* et *Amargo le Semons*, se montre fidèlement attaché à la tradition populaire, (et rien n'est plus savoureux, en vérité, que l'allure franche et l'accent si juste et si vigoureux de la première de ces pièces), il est cependant indéniable que, très souvent, on retrouve chez lui le goût des fines pointes et cette tendance à se détacher du réel pour créer, grâce à d'ingénieuses substitutions, un monde nouveau.

Mais le poète qui personnifie le mieux le génie espagnol, c'est Juan Ramón Jiménez, et c'est, sans doute, pourquoi il reste le maître incontesté de la jeune génération. Nul ne sait, comme lui, fixer le regard au fond de son âme, pour l'élever ensuite, par la vertu d'un lyrisme d'une rare puissance, à la vision de l'universel.

1. *Nouvelle Revue Française.* Numéro consacré à Marcel Proust.

Son œuvre, qui est considérable, ne cesse de tendre vers une forme plus pure, et comme il l'a dit lui-même dans sa préface du « Diario de un poeta recién casado », son inspiration veut s'élever toujours plus haut en creusant toujours plus profond et en ne cessant d'épurer ce qui est essentiel et permanent.

Mlle Pomès a choisi dans la vaste production de ce poète, une série de pièces empruntées aux principaux recueils parus jusqu'à ce jour et qui mettent en pleine lumière les dons exceptionnels de cet artiste. La traductrice s'est pliée, sans peine, à toutes les difficultés d'une poésie si raffinée et c'est, précisément, cette fidélité à l'original, cette adhérence, pourrait-on dire, aussi complète au texte qui forme le mérite le plus éclatant de toutes ses traductions. Quand il lui arrive de modifier le rythme du vers ou le mouvement de la phrase, c'est encore pour rester plus près de son modèle et, à l'occasion, elle n'hésite pas à recourir à un néologisme afin d'éviter, en délayant le mot étranger, d'alourdir sa traduction [1].

Le plaisir et le profit que nous avons tirés de la lecture de cette anthologie, si opportune, nous fait attendre, avec impatience, les traductions de Machado et d'Unamuno que Mlle Pomès nous promet.

Mario Ottavi.

1. Voir, par exemple, la traduction de « Élevación de la claridad » de M. Guillén.

Le gérant : É. Champion.

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — PARIS. — 1936.

LE MODELE FRANÇAIS

DE

L' « ÉROTOKRITOS »

Poème crétois du XVII^e siècle

Le poème d'amour et d'aventures « Érotokritos », conçu en Crète à l'époque de la domination vénitienne et considéré comme la meilleure production de la littérature néo-grecque à ses débuts, a joui d'une grande popularité en Grèce et en Roumanie[1].

L'œuvre a circulé longtemps sous forme de manuscrits : le plus ancien, datant de 1710, se trouve actuellement au British Museum. Publiée pour la première fois à Venise en 1713 d'après un manuscrit apporté de Zante, elle a eu beaucoup d'éditions et on la réimprime encore dans des éditions illustrées à bon marché. Le peuple grec l'aime et la relit avec tant d'entrain qu'il en retient des passages entiers par cœur; un des historiens de la littérature grecque moderne, Hesseling, nous assure même qu' « on en connaît dans cette île (en Crète) tant de passages par cœur que, si la tradition écrite faisait défaut, une restitution sans grandes lacunes en serait possible grâce à la seule mémoire des Crétois »[2].

1. Une bonne édition critique a été donnée par le savant crétois Ét. A. Xanthoudidis, Βιτζέντζου Κορνάρου, Ἐρωτόκριτος ἔκδοσις κριτική, Héraclée de Crète, 1915. Une traduction anglaise a été donnée par John Mavrogordato, M. A., *The Erotokritos*, with an Introduction by Stephen Gaselee, M. A. Oxford University Press, London : Humphrey Milford, 1929. Voir aussi sur l'Erotokritos, la bibliographie donnée par Hubert Pernot, *Études de littérature grecque moderne*. Deuxième série, Paris, Garnier, 1918.

2. D. C. Hesseling. *Histoire de la littérature grecque moderne*, traduite du néerlandais par N. Pernot, Paris, 1924, page 9.

Le poème a laissé en Grèce des traces profondes; le nom d'Érotokritos, « le tourmenté par l'amour », y figure parmi les prénoms courants; des scènes tirées du poème sont jouées pendant le Carnaval dans différentes contrées de la Grèce; de même que pour Homère, plus d'une île de l'Archipel brigue l'honneur d'avoir servi de théâtre à l'action du poème; à Athènes, la grotte appelée communément « Grotte de Socrate », porte aussi le nom de « Prison d'Arétousa », l'héroïne principale de ce fameux récit.

De nos jours, l'œuvre n'a rien perdu de son actualité et a même conquis un nouveau domaine : en 1929, le dramaturge si populaire qu'est Th. N. Synadinos en a tiré une pièce de théâtre. Le succès de cette adaptation à la scène a provoqué l'émulation d'un compositeur, M. Albertis, qui a fait un opéra sur le livret de Synadinos; composition chantée l'hiver dernier à l' « Olympia » d'Athènes [1].

L'Erotokritos a été également fort répandu dans les Principautés roumaines à l'époque phanariote et jusque dans la première moitié du siècle dernier.

C'est à Bucarest, par exemple, que la vieille version du poème, en dialecte crétois, a été mise en grec littéraire par Dionisios Photino (1769-1821), secrétaire du Prince Valaque Caragéa. — Cette refonte, imprimée à Vienne [2], a charmé les loisirs de la noblesse roumaine hellénisante [3]; le futur grand prosateur Negruzzi, entre autres, possédait l'ouvrage dans sa bibliothèque [4].

Une production si attachante et si goûtée par les connaisseurs valaques et moldaves de la langue grecque ne pou-

1. Θ. Ν. Συναδίνου, Θέατρον, V Διασκευὴ τοῦ Κρητικοῦ ἔπους τοῦ Βιντξέντξου Κορνάρου Ἐρωτόκριτος. (Δρᾶμα σὲ τέσσαρα μέρη) (Ἔκδοση δευτέρη. Athènes, 1930). La pièce a vu les feux de la rampe sur la Ετευθερα σκηνὴ (La scène libre). Nous tenons ces renseignements de M. D. Russo, professeur à l'Université de Bucarest, auquel nous en remercions ici bien affectueusement.

2. Νέος Ερωτόκριτος παρὰ Διονυσίου Φωβεινοῦ, Vienne, Hirschfeld, 1818; avec des gravures exécutées par Kaufmann, Mandas et Jung. Voir la description dans J. Bianu et Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche III*, Bucuresti, 1936, pp. 258-262.

3. Voir la liste des abonnés dans la *Revista istorică*, XIII (1927), pp. 427-8, (incomplète) et dans les *Analele Academiei Române, Memoriile Sectiunei literare*, III, t. VII, p. 52.

4. Un exemplaire de l'Académie roumaine porte cet autographe : Καὶ τόδε Κονσταντίνου Νεγρούτξη, Μαρτίου 12, 1830.

vait tarder d'être aussi traduite en roumain. Aussi, y en eut-il trois traductions [1] : deux d'après l'original crétois [2] et une dernière d'après le remaniement de Photino, due celle-ci à son élève en musique ecclésiastique Anton Pann [3].

L'Érotokritos a eu sa part d'influence sur les premiers poètes lyriques roumains, les Vacaresco [4], et à travers la traduction d'Anton Pann jusque sur la littérature populaire roumaine [5].

La paternité du poème crétois, si populaire dans le monde grec et roumain, est encore un sujet de controverses.

On l'a attribué d'abord à Vincent Kornaros qui se présente lui-même dans les derniers vers :

« Vincent est le poète, Kornaros de par sa famille. A Sitia il est né, à Sitia il a été élevé, c'est là qu'il a fait l'ouvrage qu'il vous transcrit ici. A Candie il s'est marié... et finira sa vie là où Dieu voudra ».

En fait, le nom de Vincent Kornaros a été retrouvé par Ét. Xanthoudidis inscrit sur le mur de la chapelle vénitienne de Saint-Antoine, justement dans la province de Sitia et avec la date 1677 [6], mais N. Politis, et après lui H. Pernot, ont considéré ces vers comme interpolés [7].

Quant à la date de la composition du poème, Krumbacher lui assignait la moitié du XVI^e siècle; Politis, le XIV^e siècle; Hesseling, la première moitié du XVI^e siècle; Xanthoudidis, quelques années avant 1699; H. Pernot : « la fin du XV^e siècle ou même... le commencement du XVI^e siècle [8]. »

1. Vasile Grecu, *Erotocritul lui Cornaro. Extras din Dacoromania*, I, Cluj, 1920.

2. La première (1770-1780) par un certain « Hristodor Ioan Trapezontu », identifié par M. V. Grecu avec un moine du monastère Souméla; la seconde par un Roumain inconnu.

3. *Noul Erotocrit compus în versuri*, Sibiu, Gheorghe D. Closius, 1837, 5 vol.

4. Ariadna Camariano, *Influenta poeziei lirice neogrecesti asupra celei românesti ; Ienachita, Alecu, Iancu Vacarescu. Anton Pann si modelele lor grecesti.* Buc., Cartea Românească, 1935 (Instit. de ist. lit. si folclor), p. 24, 30.

5. N. Cartojan dans la *Revista Filologică* I (1927), Cernăuti, p. 124.

6. Voir le facsimile dans Ét. A. Xanthoudidis, Βιτζέντζου Κορνάρου Ἐρωτόκριτος, ἔκδοσις κριτική, Héraclée de Crète, 1915, p. LXXII.

7. Pour plus de détails, voir H. Pernot, *Étude de littérature grecque moderne.* Deuxième série, Paris, Garnier frères, 1918, pp. 83-90.

8. *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, II, éd. München (1927), p. 870;

Là-dessus, on le voit, les opinions sont partagées. Seule l'étude des sources pourrait nous éclairer sur ce point, car si elles s'avèrent postérieures au xv^e^ siècle, il ne peut plus être question de placer la composition de l'Érotokritos au xiv^e^ ni même au xv^e^ siècle. Déceler le modèle du poème serait donc un profit non seulement pour une connaissance plus précise du jeu des influences intellectuelles internationales, mais en même temps pour la localisation dans le temps d'une œuvre importante et pour l'identification d'un auteur encore contesté.

En 1915, Et. A. Xanthoudidis dans l'introduction si documentée de son édition critique de l' « Érotokritos », résumant les opinions exprimées précédemment sur le problème des sources du poème, met la question au point et y ajoute les résultats de ses propres recherches [1]. Laissant de côté les réminiscences classiques, byzantines et néo-grecques, il attire l'attention sur les modèles possibles de France et d'Italie et il indique notamment trente-quatre passages de Boiardo et d'Arioste dont les images se retrouvent dans l' « Érotokritos [2] ».

Cependant le grand folkloriste que fut N. Politis a démontré que les tournois chevaleresques de l'Occident médiéval ont été introduits à Byzance par les croisades et que les « giostre » vénitiennes étaient familières aux colonies que la république de Saint-Marc possédaient en Grèce; en Crète, elles sont attestées jusque vers le xvii^e^ siècle. Il reste donc entendu que la description d'une joute dans les pages de l' « Érotokritos » ne peut constituer une preuve suffisante de source occidentale, vu que l'auteur grec a pu connaître de tels spectacles dans son propre pays.

Fondés sur ces faits, Politis [3], et, d'après lui, Hubert Pernot [4], considèrent les analogies du poème crétois avec

Politis Λαογραφία, I (1909). Xanthoudidis Ἐρωτόκριτος, ἔκδοσις κριτική pp. XLV-LXXV; Pernot, *Études de litt. grecque moderne*, pp. 89-90; Hesseling, *Histoire de la litt. grecque moderne*, trad. de N. Pernot, Paris, 1924, p. 14.

1. Xanthoudidis Βιτσέντζου Κορνάρου, Ἐρωτόκριτος ἔκδοσις κριτική, Héraclée de Crète, 1915, pages LXXXV-CXXXV.

2. Voir aussi P. E. Pavolini, *L' « Erotokritos » di Vicenzo Cornaro e le sue fonti italiane* dans *La Rassegna*, s. III, vol. II, 1 (Febbraio), 1917.

3. Λαογραφία, I, pages 19-70.

4. *Études de littérature grecque moderne. Deuxième série*, Paris, 1918, pages 65-82.

certaines œuvres d'imagination, italiennes et françaises, comme étant d'une importance tout à fait secondaire. Selon eux le germe qui nous a valu l' « Érotokritos » est un conte populaire, non pas spécifiquement grec, mais accessible à Kornaros dans sa forme néo-hellénique.

En 1925, Alexander Haggerty Krappe[1], de l'université de Minneapolis (Minnesota), préoccupé par la même question, fit des sondages du côté de la littérature française du moyen-âge. Ayant trouvé dans quelques romances du cycle Amadas et Ydoine (*La belle Ydoine*) des traits analogues à l' « Érotokritos », il conclut que l' « Érotokritos » et le poème français dérivent d'une source commune.

Enfin, après Krappe, mais sans connaître ses conclusions, John Mavrogordato a repris les recherches de l'introuvable modèle du côté de la littérature italienne. Dans une étude qui accompagne sa traduction en anglais de l' « Érotokritos » il propose une nouvelle source de ce poème : la tragédie de Luigi Grotto *Hadriana* (1578) qui a aussi des affinités avec « Roméo et Juliette »[2]. Nous avons repris la comparaison des deux textes, et en dehors de l'épisode de la passion contrariée, aucun détail de l'intrigue ne nous a paru établir une relation certaine de modèle à imitation entre le poème de Kornaros et la tragédie italienne[3]. D'ailleurs Boutieridi[4] et Kambanis[5], les derniers en date des historiens de la littérature néo-grecque, adoptent eux aussi le point de vue de Xanthoudidis et Krappe et nous renvoient à Boiardo, Pulci, Ariosto, Tasso, Amadas, Boccaccio (Teseide et Filocalo) et au folklore national.

Dans le présent article nous essayerons de démontrer que la source encore inconnue du poème néo-grec est le

1. *Uber die Quelle des Erorokritos* dans *Byzantinische Zeitschrift*, 1925, pages 313-321.

2. *The Erotokritos by* JOHN MAVROGORDATO, M. A. *With an Introduction by* STEPHEN GASELEE, M. A. Oxford, University Press, London, Humphrey Milford, 1929, pages 55-59.

3. Nous devons la communication d'un large résumé de *Hadriana*, accompagné d'extraits, à M. Claudio Isopescou, de l'Université de Rome, que nous prions ici d'agréer nos remercîments.

4. Ἠλία Π Βουτιερίδη, Σύντομη Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας (1000-1930), Athènes, 1933, pp. 188-195 et surtout 198; le même Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ Ε΄αἰῶνος μέχρι τῶν νεωτάτων χρόνων, Athènes, t. II, 1927, pp. 173-181.

5. Καμπάνης Ἄριστος, Ἱστορία Νεοελληνικῆς Λογοτέχνίας Athènes, 1933, pp. 67-72.

roman de chevalerie « Paris et Vienne » datant du milieu du XV^e siècle. C'est l'époque où les vastes récits d'aventures en vers du XII^e et XIII^e siècles font place au roman en prose de proportions plus modestes et tout appliqué à l'étude des caractères et à la peinture des mœurs.

« Paris et Vienne », extrait « du langaige provencial en francoys [1] » par le marseillais Pierre de la Cypède en 1432 et imprimé pour la première fois en 1487 à Anvers, eut un succès prodigieux, que nous montre fort bien son éditeur moderne, le D^r Robert Kaltenbacher [2] : plus de onze éditions françaises lui ont assuré partout des lecteurs fidèles jusqu'au XVI^e siècle et des traducteurs dans au moins neuf littératures : italienne, espagnole, catalane, anglaise, flamande, suédoise, latine et arménienne.

A ce relevé de son succès on devra ajouter désormais son influence sur l'auteur de l'« Érotokritos » qui en a donné, on le verra bientôt, une véritable adaptation.

*
* *

Il est à signaler dès le début, entre le roman de Pierre de la Cypède et son rejeton néo-grec un parallélisme rigoureux en ce qui concerne le nombre des héros, leur opposition par groupes et les rôles qu'ils remplissent. On a, dans *Paris et Vienne*, d'un côté Godeffroy de Lanson, dauphin de Vienne, sa femme Dyanne et leur fille Vienne et de l'autre leurs vassaux : le baron « messire Jacques », sa femme et leur fils : Paris. De même l'*Érotokritos* nous présente : Héraklès, le roi d'Athènes, sa femme Artémis et leur fille Arétousa et dans le deuxième groupe le conseiller intime du monarque, Pézostratos, sa femme et leur fils : Éroto-

1. Voir le prologue dans Kaltenbacher, « Der altfranzösische Roman Paris et Vienne », Erlangen, Fr. Junge, 1904, page 72. « Pluseurs aultres livres ay je veu, mes entre les aultres j'ay tenu ung livre, escript en langaige *prouvensal*, qui fut extraist d'ung aultre livre, escript en langaige *cathalain* ». Dans la littérature espagnole, le roman, quoique mentionné en 1405, chez Micer Francisco Imperial, est considéré comme d'origine provençale. Voir D. M. Menéndez y Pelayo, *Origenes de la novela*, tomo I, Madrid, 1905, p. CXLIV.

2. Réimprimé auparavant en un nombre restreint d'exemplaires (123) en 1835 par Terrebasse. Cf. *Romania*, 34 (1905), p. 315.

kritos. L'intrigue réduite à son expression la plus simple est dans les deux œuvres la suivante :

Le fils du personnage inférieur comme rang se fait aimer par la fille du souverain. Celui-ci, endurci par des préjugés, s'évertue à conjurer le malheur d'un mariage socialement disproportionné et commence par exiler le jeune homme tandis que sa fille est jetée au cachot. Cependant leur amour toujours fidèle et les prouesses ou l'astuce de l'amoureux qui sauve la vie du monarque, finissent par venir à bout des obstacles qui les séparaient, et leur victoire amène le dénouement heureux du récit.

Comme les identités thématiques ne signifient pas toujours emprunt direct, nous entrerons plus avant dans la comparaison des textes, en relevant non seulement leurs ressemblances mais aussi leurs différences. Cela, parce que dans notre étude nous visons à la fois à l'établissement précis d'un modèle et aussi à celui des procédés de remaniement chez l'imitateur du poète grec, sa conception d'art et la mesure dans laquelle il l'a réalisée.

Le début est pareil dans les deux œuvres. Paris dans le roman français, Érotokritos dans le poème grec, aiment tous les deux la fille de leur souverain. Comme le rang élevé de la personne aimée leur enlève tout espoir de réussite dans leurs entreprises amoureuses, ils confient leurs peines à un ami — Paris à Edoardo, Érotokritos à Polydore — et pour apaiser leur nostalgie, ils prennent chacun leur vielle et vont donner des aubades sous les fenêtres de leurs bien-aimées. Au palais tout le monde en est charmé et surtout la jeune fille que la chanson ensorcelle jusqu'à l'attirer de plus en plus vers le vielleur inconnu que son imagination évoque sous des traits idéalisés. Le père lui-même, que ce soit le Dauphin ou le roi Héraklès, est en proie à la curiosité et veut savoir quels sont ces chantres mystérieux. Pour l'apprendre, ils ordonnent un grand festin auquel ils font inviter les musiciens les plus fameux de leurs états, espérant que dans l'entrain des chansons de table ils ne manqueraient pas de reconnaître leur voix. Leur espoir est déçu. C'est en vain qu'attend le père, c'est en vain que la fille prête l'oreille. Les héros ne veulent pas se laisser identifier. Le Dauphin et l'Empereur, au comble

de la curiosité, postent alors aux alentours des fenêtres de leur fille un groupe de valets qui devront se jeter sur les vielleurs, une fois leurs chansons finies, et les amener devant eux. Les valets s'acquittent de cette mission; mais les jeunes gens après une courte délibération refusent obstinément de se rendre au palais. On en vient aux mains, les musiciens tirent leurs épées, quelques domestiques restent sur le terrain, les autres, épouvantés, prennent la fuite, et le lendemain racontent à l'empereur ou au Dauphin ce qui s'est passé. On redouble la garde les nuits suivantes, mais on ne voit plus personne. Ce début, identique dans les deux œuvres, rend certain le contact de l'auteur du poème grec avec le roman français du moyen âge. Comme il ne s'agit pas là d'un thème de folklore, à peu près le même dans les quatre coins de l'Europe, mais d'une production savante, nous croyons qu'il est impossible qu'à deux cents ans de distance, deux auteurs, même éloignés dans l'espace, aient inventé la même matière indépendamment l'un de l'autre. On verra tout à l'heure que, si plus loin l'intrigue des deux romans ne présente pas toujours un parallélisme rigoureux, elle continue le plus souvent à être identique jusque dans les moindres détails.

Dans l'Érotokritos, après l'essai infructueux de l'empereur pour découvrir la personnalité du chantre inconnu, suit le passage qui nous raconte comment Arétousa éclaircit, à elle seule, le mystère. Dans le roman français cette scène a lieu plus tard [1], car, selon la conception chevaleresque, le héros doit fléchir le cœur de sa dame par des prouesses retentissantes, avant que son identité soit dévoilée.

Il participe dans ce but à deux tournois, l'un organisé par le Dauphin pour dissiper la nostalgie de sa fille, l'autre ayant lieu à la cour du roi de France, lequel voulait par ce moyen mettre un terme à une dispute entre ses chevaliers. Ils s'étaient divisés en trois partis au sujet de la plus belle jeune fille du monde : un parti soutenait Constance, sœur du roi d'Angleterre, un autre Floryane fille du seigneur Jehan de Normandie et le dernier notre héroïne, la fille

1. Voir édition KALTENBACHER, pages 123-134.

du Dauphin. Paris se rend aux deux joutes, pénètre dans l'arène accompagné de son ami Edoardo, sans qu'aucune enseigne décèle son identité, vainc tous les chevaliers et, la victoire gagnée, il se dérobe, aussi mystérieusement qu'à son arrivée, à la fête qu'on lui préparait.

Les deux tournois sont décrits avec intérêt et avec des détails qui peignent d'une manière pittoresque la vie du moyen âge; mais comme ces épisodes risquent de nous entraîner trop loin de notre sujet, nous préférons nous arrêter plus longuement à la seule scène de la reconnaissance.

Paris, avant son départ pour le Brabant, avait confié à sa mère la clef de sa chambre, avec la prière de n'en permettre l'accès à personne. Il arrive que pendant son absence, son père tombe malade d'une fièvre qui met sa vie en danger. Le danger passé, le Dauphin rend visite à son vassal en convalescence et, par un geste de courtoisie délicate, lui dépêche ensuite sa femme Dyanne et sa fille Vienne, qui lui souhaitent un prompt rétablissement. Après avoir consolé le vieux père — attristé aussi par un changement inexplicable de Paris qui semblait se tourner vers la religion — les nobles dames sont invitées par la mère du héros à visiter la maison.

Au cours de la visite, elles arrivent devant la chambre de Paris et on les y introduit, malgré la défense du jeune homme. La pièce « moult richement adornée » brillait d'armes et d'enseignes blanches pendues aux murailles; c'étaient justement celles que Paris avait portées aux deux tournois. A la vue de l'armure et du harnachement du chevalier inconnu qui avait charmé son cœur, Vienne, au comble de l'émoi, tombe en pâmoison. Sa mère et les dames d'honneur la soutiennent et l'étendent sur le lit de Paris. Demeurée seule avec son amie Isabeau, elle reprend ses sens, saute du lit, ferme la porte et se met à fouiller dans la chambre. Découvrant la clef d'une armoire, elle l'ouvre et y trouve un petit autel sur lequel Paris conservait la coupe de cristal « l'escu » d'or, les trois bannières et les autres joyaux gagnés aux tournois. La jeune fille, devant tant de chers souvenirs, fond en larmes.

Le poème grec suit, ici encore, les données du roman

français[1]. Érotokritos s'en va en Eubée et confie à sa mère la clef de sa chambre avec la même recommandation. Pézostratos tombe lui aussi malade, après le départ de son fils. Le roi d'Athènes vient le voir; la reine et Arétousa l'imitent peu de temps après. Avant de s'en aller, la mère d'Érotokritos s'offre à leur montrer la maison et c'est ainsi qu'Arétousa entre dans la chambre du héros. Seulement, dans l'œuvre hellénique, Arétousa découvre non pas les trophées gagnés aux combats, mais les vers qu'il chantait jadis sous ses fenêtres. Elle s'aperçoit ainsi que le musicien mystérieux était le fils du conseiller de son père. Ils se revoient par la suite et se font part de leur amour mutuel. Après cette scène de la déclaration, Paris[2] aussi bien qu'Érotokritos[3] font des apparitions plus fréquentes à la cour de leurs souverains. Les héroïnes Vienne et Arétousa — de connivence, la première avec son amie inséparable Ysabeau, l'autre avec sa nourrice Phrosyne, fixent des rendez-vous à leurs amoureux. Paris et Vienne d'un côté, Érotokritos et Arétousa de l'autre, peuvent ainsi, à travers les grilles de la fenêtre, se confier jusqu'à l'aube leur amour et leurs souffrances. Dans les deux œuvres, des scènes d'amour pleines de fraîcheur sont peintes avec beaucoup de pénétration psychologique, sans qu'il y ait toutefois plagiat du côté grec, car l'Érotokritos de Kornaros est une reprise et non pas une traduction mot-à-mot du modèle français. Les couples se revoient par ce moyen plusieurs nuits de suite, jusqu'à ce que la jeune fille — ici Arétousa, là Vienne — conseille à son soupirant de demander sa main.

Paris et Érorokritos, pleins d'espoir, font part à leurs pères de leurs amours; les pères savent que la situation est difficile, mais ils vont quand même faire la demande auprès de leurs souverains. L'empereur d'Athènes, comme jadis le Dauphin français, est furieux de cette audace du vassal, et pour l'en punir il ordonne que le jeune homme

1. Édition Ét. A. Xanthoudidis, Premier chant, vers 1412 et suivants.
2. Édition Kaltenbacher, pages 152 et suivantes.
3. Édition Ét. A. Xanthoudidis, Troisième chant, page 173 et suivantes. Le second chant est consacré à la description du tournoi et à la victoire d'Érotokritos.

prenne la route de l'exil. Au cours d'une dernière rencontre, les deux amoureux, Paris et Érotokritos, révèlent à leurs « dames » la triste nouvelle de la séparation prochaine. On pousse force soupirs et les larmes coulent en abondance. Arétousa, fidèle à l'exemple de Vienne, sa devancière, jure à son bien-aimé une fidélité à toute épreuve, proteste qu'elle n'acceptera comme mari aucun autre jeune homme et lui en donne comme gage une bague, symbole de leurs fiançailles.

Dans le roman français, Vienne, à l'instar de l'héroïne de « Pierre de Provence et la belle Maguelonne » prépare même une fuite de la maison paternelle non sans s'assurer préalablement des intentions honnêtes de l'amoureux[1]. Dans le poème grec, cette fugue des jeunes gens est supprimée. Érotokritos, exilé par son « basileus », s'en va en Eubée.

Pendant ce temps les parents des jeunes filles essayent de les marier. Le Dauphin est en passe de choisir comme gendre le fils du duc de Bergoigne et l'Athénien celui de l'empereur de Byzance et ils insistent auprès des deux héroïnes pour qu'elles se laissent marier[2]. Bien entendu, Vienne et Arétousa s'y opposent de toutes leurs forces. L'héritier de Bergoigne fait même le voyage du Dauphiné pour obtenir la main de la fiancée promise. On l'accueille avec beaucoup de faste, on organise des fêtes en son honneur, mais Vienne s'entête à rester enfermée dans sa chambre et son père est obligé de raconter au prétendant qu'elle est gravement malade et que partant le mariage doit être ajourné.

L'auteur de l' « Érotokritos » épargne ce déplaisir au prince de Byzance : l'empereur prévient celui-ci par lettre qu'Arétousa est malade, qu'on la croit poitrinaire et qu'on tremble pour sa vie. Exaspéré par l'obstination de leurs filles, les deux monarques les font jeter dans un cachot obscur, chacune dans la compagnie de sa confidente; on espérait que, par la rigueur, leur constance fléchirait. De l'exil, Paris et Érotokritos se font renseigner sur le sort de leurs

1. Édition KALTENBACHER, pages 177-195.

2. *Paris et Vienne*, édition KALTENBACHER, pages 205-217. *Érotokritos*, éd. XANTHOUDIDIS, quatrième chant (premiers vers).

bien-aimées par leurs amis Edoardo et Polydoros. Les événements se succèdent maintenant sur un rythme rapide et le dénouement approche.

L'intrigue, qui jusqu'à présent a été à peu de chose près, la même dans les deux œuvres, se différencie à partir de ce moment pour offrir de nouveau, à la fin, des ressemblances incontestables.

Ainsi, dans *Paris et Vienne* il est largement question d'une croisade [1].

Tandis que, Paris attristé par de mauvaises nouvelles se morfondait en Italie et, nouvel Oreste, voulait continuer son martyre en Tauride, — le Pape « saint Ygnocent », disposant de certaines sommes, décide, d'accord avec ses cardinaux, d'entreprendre une expédition contre les ennemis de Dieu et de l'Église. Les roi de France, d'Angleterre, « des Espaignes », de l'Aragon, de Navarre, de « Sicile » et quelques autres encore sont invités à Rome, s'y rendent, approuvent les intentions du Saint-Père et élisent le roi de France, « comme le plus noble », pour leur chef. Celui-ci rentré à Paris, convoque le ban de son royaume. Au conseil, le Dauphin de Vienne offre de partir tout seul pour le Saint-Sépulcre afin d'espionner, déguisé en pèlerin, les points d'entrée et les routes du pays des infidèles. Il se met en route suivi de deux chevaliers et de trois écuyers. Mais le « Soudan » de Babylone, qui entretenait dans les royaumes chrétiens de nombreux espions, est prévenu de leur arrivée et nos hardis Dauphinois sont arrêtés et jetés en prison. En même temps, Paris, ennuyé des solitudes pontiques, se dirige par le pays du « Prêtre-Jehan » vers le Saint-Sépulcre; il s'y agenouille et, au retour, s'arrête à Babylone. Là il lui arrive de guérir le faucon favori du Sultan, lequel par reconnaissance et sympathie le prend à son service. Dans sa nouvelle situation — les vieux romans abondent en coïncidences de cette nature — il apprend par des moines l'état misérable de son ancien suzerain, le dauphin; quoiqu'il eût à s'en plaindre, la pitié le saisit et il décide de le sauver.

Comme le Dauphin purgeait sa peine en Alexandrie,

1. Voir édition KALTENBACHER, pages 245 et suivantes.

Paris s'y rend, autorisé par son nouveau maître, sous prétexte d'y vaquer à des affaires personnelles.

Les lettres impériales qui le recommandaient aux magistrats locaux lui ouvrent sans difficulté la prison du père de Vienne.

Il enivre un soir les gardiens, devenus ses amis, et pénètre dans le cachot avec un moine, soi-disant son interprète. Lorsque, grâce à ce manège, le dauphin apprend les bonnes intentions de Paris à son égard, il lui jure, sans le reconnaître, qu'une fois libre, il lui cédera toutes ses terres, avec sa fille comme épouse par dessus le marché.

C'est encore par le moyen de la boisson que le jeune héros délivre son prisonnier et un navire chrétien qui les attendait dans le port les conduit au Chypre. De là, des galères gênoises, faisant voile vers Aigues-Mortes, les y déposent après quinze jours de traversée. Le dauphin et son libérateur rentrent troimphalement dans leur patrie : les Dauphinois, à la nouvelle que leur prince était sain et sauf, viennent lui baiser les mains, les larmes aux yeux.

Cet acheminement du roman français vers la conclusion ne pouvait servir au poème grec, pour des motifs que nous examinerons bientôt. L'adaptateur crétois, inspiré par les traditions populaires de son pays, imagine un autre dénouement, plus conforme à la localisation qu'il avait fait subir aux données précédentes de son modèle. Voici ce qui correspond dans l' « Érotokritos » aux aventures asiatiques et africaines de Paris[1] :

Trois ans après l'exil de l'amoureux d'Arétousa, le roi d'Athènes est attaqué par son voisin, le roi Vladistratos des Valaques, qui pousse sa marche triomphale jusque sous les murs d'Athènes. Le combat est sanglant, la victoire est indécise, lorsque l'intervention d'un guerrier inconnu fait pencher la balance pour les Athéniens. Il s'agit, bien entendu, d'Érotokritos qui, apprenant dans sa solitude le danger de son pays, accourt à sa défense, poussé tant par le patriotisme que par l'amour d'Arétousa.

Une vieille sorcière lui avait donné deux petits flacons

1. XANTHOUDIDIS, Βιτζέντζου Κορνάρου Ἐρωτόκριτος, éd. 1915, quatrième chant, vers 851, jusqu'à la fin, pp. 266 et suivantes.

avec des philtres qui lui permettent, l'un de se rendre basané comme un Maure, l'autre de regagner sa blancheur initiale. C'est sous ce déguisement qu'il se dirige vers le champ de bataille. Apercevant de loin les deux armées face à face et en même temps, sur les hauteurs voisines, les maisons blanches d'Athènes où gémissait en prison sa bien-aimée, il est saisi d'une grande émotion. Il choisit son gîte à l'ombre d'un vieil arbre, loin des bruits de la ville et du cliquetis des épées, et de là, tous les jours à l'aube, il s'élance dans la bataille, se faisant remarquer aux premiers rangs. Son exemple encourage les siens et, ensemble, ils mettent les ennemis en fuite. Personne ne l'ayant reconnu, tout le monde est curieux de savoir son nom. Le mystère était malaisé à percer, car le héros se retirait précipitemment dès le crépuscule et allait passer la nuit sous son arbre. Le roi envahisseur, épouvanté par les ravages que ce héros inconnu faisait dans ses rangs, décide un jour de reprendre la bataille à l'aube, afin de prendre les Grecs au dépourvu. Ceux-ci, attaqués pendant leur sommeil, sont en effet écrasés. Le roi Héraclès lui-même ainsi que Polydoros sont grièvement blessés.

En ce moment où le sort semblait pencher définitivement pour Vladistratos, le Maure mystérieux se jette furieusement dans la mêlée et disperse les troupes valaques, qui se retirent en désordre. Le roi Héraclès peut enfin parler librement à son sauveur et lui propose de lui céder la moitié de son royaume, ce que Érotokritos s'empresse de refuser. Les hostilités suspendues, on conclut un armistice de douze jours pendant lequel rentre ὀκ τῆς Φραγκιάν (du pays franc) Ariste, le vaillant neveu de Vladistratos. Voyant qu'il ne pourra conquérir Athènes, le roi valaque propose, pour épargner désormais d'inutiles sacrifices humains, qu'un duel entre son neveu, réputé invincible, et le meilleur guerrier ennemi décide du sort des deux armées. Héraclès est au désespoir ne sachant qui nommer; de sa prison Arétousa, au courant de ce qui se passait au dehors, soupire au souvenir d'Érotokritos, qui seul aurait pu secourir son père.

Mais Érotokritos était là. Toujours déguisé, il se présente à son roi et s'offre de lui-même à combattre pour lui. Le

combat singulier est âpre, mais Ariste finit par être terrassé. Érotokritos blessé est amené au palais du roi Héraclès et déposé sur le lit d'Arétousa. On le soigne avec beaucoup de dévouement, mais il se garde bien de dévoiler son identité. Il se donne pour un certain Cristidès — anagramme de son nom — qui aurait quitté le foyer paternel parce que la mort lui avait enlevé sa bien-aimée; depuis, il mène une vie errante, participant, çà et là, à des chasses, à des joutes ou à des guerres. Le roi confus, devant son bienfaiteur et plein d'admiration pour sa prouesse sans égal, s'empresse de lui offrir sa couronne; Érotokritos n'en veut point et ne demande qu'une seule chose : la main d'Arétousa.

A partir de ce moment l'intrigue du poème grec se rapproche de nouveau des péripéties finales de *Paris et Vienne*. Avant d'y arriver, signalons, même dans ces épisodes dissemblables, des détails d'une certaine analogie : le déguisement des héros qui se noircissent le visage et laissent pousser leur barbe; leur intervention à point nommé en faveur des deux pères opposés à leur désir; la révélation tardive de leur identité et la reconnaissance empressée des monarques qui leur offrent leurs trônes; enfin l'échange de ce généreux don contre la main des héroïnes.

La conclusion du poème grec, avons-nous dit, nous renvoie de nouveau à *Paris et Vienne;* il est vrai qu'on ne retrouve plus dans l'*Érotokritos* les complications imposées par les situations antérieurement créées. Ainsi, dans le roman français, Paris, habillé à la mauresque et talonné toujours par le moine qu'il avait amené d'Orient, n'est pas reconnu d'abord par la fille du Dauphin. Cela fait qu'elle s'oppose à leur mariage souhaité maintenant par son père. Il est besoin de l'intervention d'un certain évêque de Saint-Vincent qui lui conseille d'épouser cet étranger auquel le Dauphin doit la vie. Le moine le seconde de son mieux et assure la trop fidèle Vienne que l'étranger en burnous est chrétien et chevalier de « hault affayre ».

La jeune fille renouvelle ici un stratagème qui lui avait déjà servi lors de la visite de l'héritier de Bergoigne. En fin de compte elle lui avoue s'être promise à un autre et que si celui-là ne revenait pas, elle est décidée a prendre le voile « pour estre au service de Dieu ». Paris, quoique touché

par ce témoignage de constante affection, se garde bien de lui révéler sa vraie personnalité, mais il lui envoie le lendemain par le moine la bague de diamant qu'elle lui avait donnée au moment de leur séparation. A la vue de cet objet, Vienne est persuadée que son amoureux est mort et elle s'en lamente. Paris, revenu sur ses pas, l'entend soupirer : « O Paris, fleur de toute chevalerie, oures estes vous mort, et je suis en vie. Male fut pour moy et pyre pour vous l'eure que nous nous entreregardames premierement[1] ».

Il en est ému. « Elle ploroit si tendremant que il n'est au monde cuer, tant soit felon s'il l'eust oy, qu'il n'en eust pitié[2] », et n'y tenant plus, il se revèle. Cris, pâmoisons. Les pères lui font reprendre ses sens et après la reconnaissance à laquelle participe aussi Edoardo, accouru à la hâte, ils vont trouver le Dauphin. Celui-ci fit amende honorable de ses rigueurs passées, il témoigna de « molt grend pitié et se prist tendrement à plorer »; enfin il donne sa bénédiction au couple réuni.

Le dénouement d'*Érotokritos*[3] est un peu plus simple car il n'a plus à compter avec l'évêque et le moine. Comme Paris, Érotokritos, après avoir refusé la couronne d'Athènes, exige seulement la main d'Arétousa. Le premier mouvement du roi est de lui faire changer d'avis, car il s'attend au refus obstiné de sa fille. Le héros, à l'instar de son modèle français, demande alors à parler à la jeune recluse. Arétousa, toujours au cachot, ne le reconnaissant plus sous sa grande barbe et sa peau noire, déclare ne pas vouloir entendre parler de mariage. Érotokritos tout aussi raffiné que Paris dans les épreuves qu'il impose à sa bien-aimée, s'en va et lui envoie le lendemain la bague révélatrice. Comme il n'a pas de moine à ses côtés, c'est la nourrice qu'il charge de cet office. Perplexe, la Princesse rappelle l'étranger et s'enquiert auprès de lui d'où il tient le bijou. Le jeune homme promet des éclaircissements pour le lendemain. A la nouvelle entrevue, il renchérit sur Paris et soumet Arétousa à une nouvelle épreuve : il lui raconte avoir reçu l'anneau en Égypte des mains d'un jeune homme

1. Édition Kaltenbacher, p. 294.
2. *Ibidem*, p. 295.
3. Cinquième chant, éd. Xanthoudidis, 1915, pages 309-366.

déchiré par les bêtes féroces et qu'il a vu expirant auprès d'une fontaine; « ces mains, dit-il, montrant les siennes, ont creusé la tombe où il gît ».

A ces paroles Arétousa en proie au désespoir regrette de n'avoir pas assisté aux derniers moments d'Érotokritos pour le suivre dans l'autre monde. Content de ce nouveau témoignage d'amour, Érotokritos, lave son visage et se fait reconnaître. Non moins sensible que Vienne, Arétousa laisse couler des ruisseaux de larmes. Cela ne l'empêche pas de compliquer encore un petit peu l'intrigue. Sur ses conseils, le vainqueur de Vladistratos se noircit de nouveau à l'aide de ce flacon merveilleux et ils se rendent ensemble au palais. Là, la Princesse affirme vouloir épouser celui qu'on lui destine pour qu'elle puisse demeurer à Athènes auprès de ses parents. Accepté comme gendre, mais non encore connu sous son vrai nom, Érotokritos reproche au roi sa mauvaise conduite envers son fidèle conseiller Pézostratos. Il obtient son rappel et c'est en leur présence qu'il dissipe le mystère qui l'environnait.

Bien entendu, le poème grec finit lui aussi par le mariage des héros.

*
* *

De ce parallèle, il résulte clairement que l' « Érotokritos » grec n'est qu'une adaptation du roman français « Paris et Vienne ». Est-ce à dire que l'auteur crétois a connu dans l'original le récit courtois du XV^e^ siècle? Ce n'est pas impossible, car ce dernier a été réimprimé jusqu'à la fin du siècle de la Renaissance; on en a des éditions de 1520 (Paris : Jehann Trepperel, et Lyon : Claude Nourry); 1530 (Paris, Al. Lotrian); 1530 ou 1540 (Lyon, Jacques Moderne dict Grand Jacques) ; 1554 (Lyon François et Benoist Chaussard); 1596 (Lyon, Bén. Rigaud[1]).

Mais il est encore plus plausible de croire que l'auteur grec auquel Pulci, Boiardo, l'Arioste, et le Tasse étaient familiers et dont la langue est riche en italianismes, a

1. Dr Robert Kaltenbacher, *Der altfranzösische Roman Paris et Vienne*, Erlangen, 1904, pages 21-22.

travaillé la matière du roman de la Cypède à travers un intermédiaire italien. En effet « Paris et Vienne »[1] a pénétré dans la péninsule dès le XV^e siècle, quand il a été traduit deux fois : d'abord, par Carlo di Pierro del Nero (1467) qui venait de terminer ses études à Montpellier, ensuite, par Antonio da Folchonieri da Pistoia. On l'a réimprimé enfin en 1482 à Trévise sous le titre de *Historia de li Nobilissimi amanti Paris et Vienne.* Sa fortune en Italie a dépassé son succès dans le pays d'origine, car on l'a réédité quelque vingt-deux fois tant à Milan et Vérone, qu'à Venise et Trévise. Sa dernière impression date de 1698 (Milan)[2]. Cette version en prose italienne a même engendré deux remaniements en vers. L'un par Mario Teluccini — « sopranominato il Bernia » — imprimé à Gênes, en 1571, chez Antonio Bellone, sous le titre de *Paride e Vienna*, et l'autre par Angelo Albani d'Orvieto « detto il Pastore Poeta », sous le titre de *Innamoramento di doi fidelissimi amanti*, publié à Rome, 1621, chez Lod. Grignani.

Le sort de ces deux adaptations a été bien différent : tandis que le poème de Teluccini n'a eu que deux éditions (Gênes, 1571, et Venise, 1577[3]) qui n'ont pas suffi à le sauver de l'oubli, l'œuvre d'Angelo Albani s'est vite répandue dans les principales villes de la péninsule et a traversé victorieusement les âges pour arriver jusqu'à nous sous la forme d'un livre populaire. — Nous en connaissons les

1. Dr Robert Kaltenbacher, o. c., p. 23-27. Voir aussi Francesco Saverio Quadrio della compagna di Gessu, *Della storia e della Ragione d'ogni poesia*, Bologna, 1739, p. 435-36.

2. Le roman de M. Giulio Philoteo di Amadeo Siciliano : *La notabile et famosa historia del felice innamoramento del Delfino di Francia tradotta dalla lingua normana*, considéré par Kaltenbacher comme un remaniement de Paris et Vienne, n'a rien à faire avec notre roman. D'ailleurs le titre donné par Kaltenbacher est incomplet. En voilà le titre complet : *La notabile et famosa historia del felice innamoramento del Delfino di Francia, et di Angelina Loria, nobile Siciliana. Novamente ritrovata et dall'antica lingua Normanna tradotta nella commune Italiana, da M. Giulio Philoteo di Amadeo Siciliano*, Venetia, Tramezzino, 1562. La version notée par Kaltenbacher à la page 62 sous le n 2a de Pastor Poeta n'appartient pas à Mario Teluccini, Pastor Poeta étant le surnom d'Angelo Albani (voir aussi la rectification de Kaltenbacher page 393). Une édition inconnue à Kaltenbacher, porte le titre : *Innamoramento di due fedelissimi amanti Paris e Vienna, composto in ottava rima da* Angelo Albani Orvietano detto il Pastor Poeta *diviso in otto canti con li suoi argumenti.* Bassano, 1794.

3. Kaltenbacher, *Der altfranzösische Roman Paris et Vienne*, p. 26.

réimpressions de Venise (1816 et 1823), Florence (éd. Salani, 1873, 1889, 1898 et 1900) et Modène (s. d.), mentionnées toutes par Kaltenbacher; ajoutons-y celles de Bassano (1794), de Volterra (1865), de Florence (1888, toujours chez Salani) et de Livourne (chez Rafaello Giusti, 1880 et 1885 [1]) et nous aurons une idée juste de sa large diffusion. Encore faudra-t-il, pour être complet, faire état d'une traduction en sarde publiée en 1905 sous le titre de *Los amores de Paris e Vienna in poesia sarda ottava rima, tradusia de* F. S. Cagliari (Tipografia ditta G. Dessi)[2].

Certes, cette vitalité intense d'Albani comparée à la pâle lueur de Teluccini suggère d'ores et déjà que c'est logiquement le premier qui a transmis la matière de « Paris et Vienne » à l'auteur de l' « Érotokritos »; il convient, toutefois, de laisser le dernier mot à la comparaison des textes.

Signalons, de ce point de vue, une première différence entre les deux imitations; elle est foncière : Teluccini délaie volontiers son modèle par le développement de certains épisodes et par la création d'aventures nouvelles; Albani, au contraire, abrège souvent et va parfois jusqu'à la suppression totale de quelques menus incidents.

Ainsi, Teluccini, vivant à Gênes au moment de la composition de son œuvre[3], arrête longuement le héros dauphinois sur les bords liguriens (chants IV et VIII) et en profite pour faire défiler sous nos yeux toute la société de ducs, de chevaliers et de mécènes enrichis au comptoir, dans laquelle il allait conduire Paris : on y remarque un Francesco Lomellino, un Paulo Vivaldi « gentil cavalier », les frères Luigi et Andrea Centurioni, puis Galeotto Spinola « che un Regno premio al suo gentil cor poco saria », Giovanni Basadonne, Niccolò Gentile, « gener d'un duce », Benedetto Giordano, Luca Grimaldi, « e quel diuino Scrittor Paolo Foglietto » et tant d'autres encore à la table desquels l'écrivain gênois a dû s'asseoir souvent.

1. *Biblioteca Marciana,* Venise.

2. *Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele* de Rome.

3. Il était probablement de Toscane; il a vécu aussi à Ferrare, à la cour d'Alphonse II. Voir *Il Nuraghe. Rassegna Sarda di coltura,* VI (1928), p. 11. Voir aussi : G. Bertoni, dans le *Giornale storico della Lett. italiana,* XCIV (1929), p. 277, n. 7; Giuseppe Vidossi dans le *Folklore italiano,* VI, 1921, p. 111, n. 9.

Il a même parmi ses protecteurs en titre — et l'on comprend qu'il ne leur marchande pas les louanges — les Negri, « due illustri essempi di virtù, il Signor Iacopo de Negri, et la Signora Lelia sua dignissima consorte » auxquels le poème est dédié.

Teluccini avait déjà compliqué l'intrigue dès le premier chant par la création d'un troisième héros, Montino, amoureux d'Isabelle, cette amie de Vienne devenue ici la sœur d'Odoardo. Ce nouveau personnage s'agrège au groupe Paris-Odoardo le soir où les deux inséparables vont donner des aubades à la fille du Dauphin; il leur jure foi et hommage et les accompagne dans leur randonnée nocturne. Après l'échec du stratagème du festin, le Dauphin fait guetter les chanteurs mystérieux non plus par dix hommes d'armes comme dans l'original français, suivi en ceci par l'*Érotokritos*, mais par une vingtaine. Les trois jeunes gens ayant obstinément refusé de se laisser conduire au palais, le chef de l'escouade met la main sur Montino qui :

« con tempesta
« trasse la spada, e li troncô la testa »,

d'où une mêlée générale et huit soldats de tués; Paris lui-même est blessé et on le porte chez lui. L'échauffourée n'est pourtant pas près de finir : Montino est assailli par le beau-frère du Dauphin, et se croyant découvert il veut s'enfuir; mais son adversaire appelle ses gens, et Montino, pour lui prouver qu'il ne craint personne, tire de nouveau son épée et tue le jeune homme.

Fait prisonnier, il est soumis à d'effroyables tortures pour qu'il livre ses complices; bien entendu, il ne les livre pas et bien lui en prend, car ceux-ci ne l'abandonneront pas. Paris et Odoardo parviennent bientôt a le délivrer par le coup classique du guet enivré, à qui on vole les clefs.

A partir de ce moment, le remuant personnage rentre dans l'ombre pour n'en sortir qu'à la fin du poème. Lorsque tout s'apaise et lorsque, dans la grande salle du palais, Paris et Vienne sont en train d'obtenir la bénédiction du Dauphin, paraît le pèlerin qui avait accompagné Paris et son suzerain en Orient; il rappelle tout ce qu'il avait fait pour le héros et pour le souverain et demande en récompense la main d'Isabelle. Comme l'intervention

de cet inconnu provoque un instant de stupeur, il éclate :

« Hor non vedete voi ch'io son Montino? »

Aucun de ces développements de Teluccini ne se retrouve dans l' « Érotokritos »; on remarquera, par contre, de grandes analogies entre l'œuvre crétoise et le poème d'Angelo Albani, lequel, tout en restant fidèle à l'original français, s'efforce sérieusement à en simplifier l'intrigue. Cette fois-ci, toute suppression pratiquée par l'Orviétan aura son contre-coup en Crète : on montrera même là-bas un certain excès de zèle dans le souci de restreindre les épisodes.

Voici, par ordre de succession, quelques-unes des retouches qui assurent une originalité partielle à la deuxième des versions italiennes.

Albani réduit considérablement le second tournoi, celui de la cour du roi de France; il en éloigne tout ce qui n'est pas coup de lance, c'est-à-dire tout ce qui le différenciait du précédent : l'appel des chevaliers français au Louvre, la harangue du roi, et le récit de tous ces beaux faits par le Dauphin, impatient d'apprendre à ses vassaux les merveilles accomplies par le mystérieux chevalier en l'honneur de sa fille. — Le pas d'armes des bords de la Seine ainsi amputé devient monotone car il répète trait pour trait celui du Dauphiné. — Cette monotonie sera sentie par le poète grec qui des deux épisodes n'en fera qu'un seul, raconté longuement et à grand renfort de détails brillants dans tout un chant.

L'entrevue de Vienne et de Paris au retour de celui-ci du Brabant, entrevue qui a lieu — on s'en souvient — par l'entremise de l'évêque de Saint-Vincent a subi elle aussi d'importantes réductions : les discussions des deux amoureux ont été tronquées par le rimeur italien, qui renonce à des répliques entières et à leurs arguments. — Si l'on regarde le poème grec, on constate qu'il ignore l'évêque de Saint-Vincent. — Plus loin, l'épisode de la ruse d'Odoardo qui achète un terrain dans la cour de l'église voisine de la prison de Vienne et y bâtit une chapelle pour entrer en communication avec la malheureuse recluse, épisode auquel le roman français aime à s'attarder, est condensé chez Albani en quelques vers; l'*Érotokritos* n'en aura aucune connais-

sance. — L'œuvre de la Cypède abonde, enfin, en songes qui prédisent aux héros les joies ou les malheurs qui les attendent; Albani y met bon ordre et, chose à retenir, les rêves qu'il supprime — tel celui qui prévient Vienne du retour de Paris volontairement exilé en « Brebant », ou celui qui trouble le héros avant la décision d'envoyer son père demander la main de la fille du Dauphin — sont justement ceux qui ne figureront pas dans le poème crétois.

Ces suppressions faites par Albani et que l'on constate aussi dans l'*Érotokritos* nous paraissent concluantes : l' « Innamoramento di due fedelissimi amanti... » est la source la plus directe du poème néo-grec. Nous disons la plus directe parce que, sans doute, il y en a eu aussi d'accessoires, telle la version italienne en prose.

Ceci établi, nous pouvons reprendre la comparaison des textes pour examiner de plus près les transformations subies par le roman médiéval français devenu, deux siècles plus tard, une œuvre grecque si représentative, qu'elle fera figure de poème national : on verra par ce qui suit que l'adaptateur n'a pas été un simple traducteur mais qu'il a recréé dans une large mesure les personnages et les situations que lui transmettait la matière française.

*
* *

Le remaniement italien d'Angelo Albani suivant de près l'intrigue de son original, garde partout le coloris français, tandis que la première intention de l'écrivain crétois a été de nationaliser le récit en lui donnant comme cadre des sites familiers à ses compatriotes. Ainsi, le Dauphin Gaudeffroy de Lanson est devenu Héraclès, « basileos » d'Athènes; Paris a pris le nom si évocateur d'Érotokritos (ἔρως-amour, κρένω-tourmenter), Vienne celui d'Arétousa (du grec ἀρετὴ); Dyane, la femme du Dauphin, est devenue l'impératrice Artémis; le vassal du Dauphin, « messire Jacques », Pézostratos, le conseiller de l'empereur; Edoardo, l'ami de Paris, s'appelle dans le poème grec Polydoros (de πολὺ et δῶρον); enfin Isabeau, l'amie de Vienne, est devenue, à son tour, la nourrice Phrosyne.

L'action se passe à la cour d'Athènes, et c'est ici qu'a lieu le grand tournoi dont les participants sont des Princes de la Grèce et de l'Archipel : Pistophoros, fils de l'empereur de Byzance, Andromachos, prince de Nauplie, Kypridimos, souverain de Chypre, Nikostratos, prince de Macédoine, Haridimos, fils du roi de Crète, Héraklès de l'Eubée, Drakokardos, prince de Patras, Glykostratos, sire de Naxos.

Cette entreprise de localisation du récit dans des terres ayant appartenu à l'ancien empire byzantin devait entraîner, naturellement, toute une série de transformations. Ainsi les détails préparant la mise en train de la croisade du pape et des cardinaux; le pèlerinage du Dauphin, le moine catholique missionnaire en Égypte, étaient non seulement des anachronismes pour Athènes l'ancienne ou des éléments étrangers aux Balkans, mais ils risquaient, en outre, d'alarmer la susceptibilité orthodoxe du lecteur grec. N'oublions pas qu'à l'époque où l'on composait le poème, les inimitiés confessionnelles avivées par toute une littérature théologique et soutenue par des querelles de moines, élevaient entre le proche-orient orthodoxe et l'Occident catholique des barrières infranchissables. La lutte des Prélats grecs contre le Siège papal fut portée dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle, dans les Principautés roumaines mêmes[1]. Le Prince de Moldavie, C. Duca, y prit part[2]. Obligé donc de renoncer à la croisade du pape, et aux randonnées orientales du Dauphin, le poète crétois a remplacé cette partie de son modèle, par des éléments tirés d'un conte populaire qu'il aurait connu — selon Politis et Pernot — dans sa forme néo-hellénique, mais qui se retrouve aussi dans d'autres folklores : flamand, italien, slave, etc.

Aux variantes indiquées par Politis on peut en ajouter d'autres de Roumanie : « Fàt-Frumos l'égaré » de la collection Ispiresco; « L'empereur chauve » de la collection N. D. Popesco; enfin, la variante macédo-roumaine « Le jeune homme aux cheveux d'or » de la collection Cosmesco[3].

1. Voir la description des ouvrages publiés dans I. BIANU et NERVA HODOS, *Bibliografia românească veche*, I, pp. 251, 297, 298, 338, 369.

2. Voir D. RUSSO dans la *Revista istorică română*, IV (1934), p. 10-3.

3. Lazare Sainéan. *Basmele românesti in comparatiune cu legendele antice clasice si in legatura cu basmele popoarelor invecinate si ale tuturor popoarelor romane. — Studiu comparativ.* Bucuresti, 1895.

Dans toutes ces variantes, il est question d'un jeune héros aux cheveux d'or cachés sous une perruque teigneuse et qui, grâce à l'assistance d'un cheval merveilleux, parvient à épouser la fille d'un empereur. Comme on le croit d'humble condition, on le fait vivre à l'écurie avec sa femme. Une guerre sanglante met en danger la couronne de son beau-père. Celui-ci n'échappe que par l'intervention foudroyante dans la bataille d'un preux inconnu qui se trouve être le gendre injustement dédaigné. La victoire assurée, le vaillant chevalier se laisse reconnaître, tout comme le personnage principal de l'*Érotokritos*, se lave le visage et, enlevant sa perruque teigneuse, se montre dans toute la splendeur de sa race. Avec de tels éléments de l'épos populaire, utilisés uniquement dans cet épisode et non pas, comme on l'a cru jusqu'ici, pour tout le poème, l'adaptateur en a transposé l'action du plan irréel sur celui de la localisation balkanique. L'ennemi du roi d'Athènes, c'est *Vladistratos*, roi des Valaques; on ne peut préciser si l'auteur a eu en vue les Roumains de Macédoine, ou bien les Roumains du Nord du Danube, dont plusieurs princes portaient justement le nom de *Vlad*[1].

La nécessité d'adapter les données du roman français ou, mieux, de l'intermédiaire italien au spécifique de la vie grecque a imposé au poète hellène des modifications dans la psychologie du héros principal, qu'on n'aurait autrement compris en Crète et dans l'Archipel. Ainsi, il a laissé de côté, dans les scènes de passion, certains traits d'amour courtois si caractéristiques de l'immense production narrative du moyen âge et que des recherches modernes ont défini avec précision.

Pour mieux saisir la différence de conception entre deux mondes si éloignés, reportons-nous de préférence à l'original français auquel nous comparerons l'œuvre grecque.

L'amour courtois est né, comme chacun sait, au XI^e^ siècle dans le Midi de la France sous l'influence des idées platoniciennes. Du Languedoc et de la Provence cette conception a pénétré à la cour du roi de France en 1123 par le mariage

1. Voir la discussion chez V. Grecu, *Dacoromania*, I Cluj, 1920, pp. 55-63; N. Banescu, *Byzantinische Zeitschrift*, 24 (1923), p. 145; V. Grecu, *Codrul Cosminului*, I, 1924, Cernăuti, 1925, p. 575-576.

de Louis VII avec Aliénor d'Aquitaine, la protectrice des troubadours. Du Louvre, la mode littéraire, divinisant la femme et l'amour, a passé dans les châteaux des grands féodaux et dans la littérature du temps, grâce surtout au prestige de l'œuvre de Chrétien de Troyes [1]. *Paris et Vienne*, quoique publié au XV^e^ siècle, appartient pourtant aux romans d'aventures de l'âge précédent, où l'élément courtois se maintient en honneur.

L'amour courtois, tel qu'il est peint dans les romans du XIII^e^ siècle, est un sentiment aussi constant que puissant et pur; il ennoblit l'âme, en chasse tout désir charnel et lui communique cette vertu suprême de la chevalerie qui est la courtoisie. Deux attitudes surtout décèlent cette perfection intérieure chez les héros des romans courtois : la glorification de la femme aimée et la discrétion.

Le chevalier amoureux et bien décidé de se rendre digne de celle qu'il aime, entre courageusement dans la lice, combat vaillamment dans les tournois pour l'honneur de ses couleurs et dépose à ses pieds les lauriers de la victoire. Il cache ensuite le mieux possible ce sentiment éthéré, le soustrait aux indiscrétions de la foule et va parfois jusqu'à ne pas vouloir le faire connaître à l'intéressée : « Il l'aimoit si courtoisemant et si couvertemant que la dame, que pucelle estoit, ne s'en appercevoit de riens », dit notre roman [2].

Voyez Paris à la joute où il se présente avec Edoardo, « covers eulx et leur chevaulx d'ung drapt de soye blanc, sans nulles enseignes. Puis s'en vindrent au champ si secretement, qu'il n'estoit personne qui sceust dont ilz estoient venuz, ne qui ilz estoient [3] ».

Après la victoire bravement enlevée à l'admiration de tous, il disparaît sans que personne sache où. De même, après l'exploit identique de la cour du roi de France, il consent bien à se mettre à la tête du cortège qui se dirige vers le palais; mais à la porte, il s'incline devant le monarque qui l'avait honoré et il se retire sans lever la visière. Le

1. Voir G. COHEN, *Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII^e^ siècle : Chrétien de Troyes et son œuvre*, Paris, Boivin, 1931.
2. Éd. KALTENBACHER, page 77.
3. Éd. KALTENBACHER, page 86.

lendemain, à la fête donnée au chevalier victorieux, lorsque la reine demande où est le combattant aux enseignes blanches qui avait gagné aux joutes, personne ne répond, et on ne sait pas ce qu'il est devenu. Dès la veille, il était rentré chez lui. Plus tard, à la cour du Dauphin, quand celui-ci raconte à ses vassaux les merveilleux faits d'armes que le chevalier inconnu avait accomplis pour la gloire de sa fille, Paris se garde bien de quitter le mystère qui l'entoure, quoique son prince exprime le regret sincère de ne pas le connaître pour lui donner : « aucun guerdon de l'onneur » qu'il a « reçu par sa prouesse ». Enfin, pour ne pas être découvert il s'en va au « Brebant ».

Le comble de la discrétion chez Paris, c'est lorsque Vienne lui demande d'où il tenait les trophées découverts dans sa chambre [1]; il répond alors : « ung gentil chivalier de France les me donna, n'a pas long temps [2] ».

Il faut que Vienne lui fasse jurer la vérité « sur l'amour de celle qu'il aime le plus au monde », et ce n'est que par ce moyen qu'il avoue être l'inconnu qui lui donnait des aubades et le chevalier qui a combattu pour sa gloire.

Il y a là le reflet d'une mentalité et l'expression des mœurs de toute une société qui, arrachés du milieu qui les a produits pour être transplantés dans un autre, postérieur de deux siècles et totalement différent, ne pouvaient être ni compris ni goûtés. Le poète grec dont la tâche s'est trouvée allégée par les suppressions d'Angelo Albani Orvietano (cf. supra, p. 285) a jugé mieux de renoncer tout à fait à ces scènes d'un romanesque outré. Son *Érotokritos* conserve le secret autant qu'il est nécessaire. Lorsqu'il apprend qu'Arétousa est au courant de tout, il n'a plus de motif pour se cacher. Dans le poème qui porte son nom, les épreuves de bravoure se placent après la scène au cours de laquelle l'héroïne l'a identifié [3]. Au tournoi, il ne se présente plus comme un inconnu; au contraire, Arétousa sachant qui il est, suit anxieusement ses mouvements et, une fois vainqueur, elle est heureuse de lui remettre le prix, une couronne d'or. Leurs rendez-vous ne viennent qu'après et lorsque

1. Voir ci-dessus, page 273.
2. Édition Kaltenbacher, page 146.
3. Deuxième chant. Éd. Xanthoudidis (1915), pages 83 et suivantes.

Érotokritos se décide à faire demander la main d'Arétousa, il a au moins la conviction que sa valeur, hautement reconnue par la cour, a effacé les distances sociales entre eux. Moins subtil, plus franc, leur amour, tel que le peint l'adaptateur grec, a des chances d'être plus humain, en tout cas plus accessible au lecteur moyen, peu au courant du code occidental de courtoisie.

Il nous serait facile de poursuivre sur ce plan la comparaison analytique des deux textes pour dégager tous les détails du travail de remaniement auquel l'écrivain néo-hellénique a soumis son modèle français, mais nous estimons que les faits allégués précédemment suffisent à la démonstration. Nous nous attacherons maintenant à mettre en lumière un autre aspect de l'œuvre grecque.

Paris et Vienne a, comme on l'a fait déjà remarquer, de remarquables qualités littéraires qui le placent avec « Pierre de Provence et la belle Maguelonne » parmi les œuvres annonciatrices du roman moderne. Le romaniste finnois, Werner Söderhjelm a relevé le sens réaliste de l'auteur, Jean de la Cypède, son étude assez pénétrante des caractères et des mœurs, le naturel des dialogues et la peinture animée des situations [1]. Il est juste toutefois de convenir que le roman français a un grand défaut : l'action principale est comme noyée sous le flot des épisodes accessoires. La science de la composition, on le sait, n'est pas le propre du moyen âge. Par contre, l'adaptateur grec a élagué la matière du modèle avec un sens réel de la composition; les épisodes qui troublaient l'unité de conception du roman, ont été très judicieusement laissés de côté. Ainsi, en dehors de la suppression des scènes mentionnées plus haut, il a renoncé également à l'évêque de Saint-Vincent dont les relations avec le héros compliquaient inutilement l'action; disparus aussi la plupart des rêves révélateurs, si doux à la passion de Vienne, la scène d'un goût douteux par laquelle la fille du Dauphin se débarrasse du Duc de Bergoigne et qu'elle renouvelle à propos de Paris lui-même, les

1. Werner Söderhjelm, « Pierre de Provence et la belle Maguelonne » dans les *Mémoires de la Société néo-philologique de Helsingfors*, VII, Helsinki Helsingfors, 1924, p. 37-40.

nombreux voyages du héros — réduits à deux — et, finalement, le deuxième tournoi dont le rituel reproduisait, non sans monotonie, celui du précédent; le seul spectacle de ce genre n'en est dans l'*Érotokritos* que plus vivant et plus pittoresque.

* * *

Au bout de notre exposé nous ne croyons pas inutile d'en dégager les conclusions. Il nous semble démontré que la source principale du poème grec « Érotokritos » n'est ni quelque conte populaire néo-hellénique, ni la version préshakespearienne de la légende des Amants de Vérone (*Hadriana*, 1578), ni l'Amadis français ou quelque chose d'approchant, mais le roman chevaleresque français du moyen-âge finissant *Paris et Vienne*. Le poème grec suit pas à pas, mais à travers l'intermédiaire italien, l'action du roman français et, quoique parfois il s'en éloigne, la plupart du temps leur identité est complète, jusque dans les moindres détails.

L'existence d'une source occidentale écarte la théorie du conte populaire inspirateur du poème; du même coup, les faits établis plus haut sont susceptibles d'éclairer d'un jour nouveau les problèmes, tout aussi discutés, de la date et de la paternité. En effet, si *Paris et Vienne* a été rédigé en 1438 et imprimé en 1478, il ne peut plus être question d'un *Érotokritos* composé au XIV^e^ siècle comme le pensait Politis. Il faudra même reculer cette date jusque vers le millieu du XVII^e^ siècle, l'intermédiaire italien d'Angelo Albani Orvietano, étant lui-même de 1621. Or, ceci étaie les suppositions de Xanthoudidis et constitue un argument nouveau en faveur de la paternité de Kornaros.

Celui-ci, homme de goût et de talent, a nationalisé le sujet de son roman : ses personnages sont des palicars d'Attique ou des îles ayant bien les mœurs et la physionomie des indigènes. S'il a pris la liberté de bousculer l'ordre des épisodes et parfois leur teneur, c'est qu'il devait obéir à cette préoccupation principale : la localisation.

La langue drue et colorée a contribué puissamment à cette assimilation d'une œuvre étrangère par l'esprit autochtone. Des métaphores populaires, des proverbes, des allusions aux mœurs et aux superstitions locales, tels les présages d'après le vol ou le chant des oiseaux, achèvent de river cette belle et captivante narration au sol de la nouvelle Hellade. Il n'est donc pas surprenant que, alléchés par ces éléments, des spécialistes éminents aient trop longtemps cru à l'originalité de l'*Érotokritos* et qu'ils en aient cherché la source dans le folklore grec. Rendons hommage à Kornaros d'avoir su enrichir la littérature naissante de son pays d'une création, — ce terme n'est point vain — où l'emprunt est si adroitement masqué sous l'arrangement qu'il lui appartient en propre. Pour nous, depuis longtemps à l'affût de la pénétration de la culture occidentale dans notre proche-Orient slavo-byzantin et roumain, le phénomène dont l'étude nous a occupés dans cet article revêt une autre signification encore : la liste où l'on avait déjà inscrit le *Roman d'Alexandre*, le *Roman de Troie*, *Tristan*, *Lancelot*, *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* s'allonge d'un nom, *Paris et Vienne*, déguisé en *Érotokritos*.

N. Cartojan.

LE VOYAGE DE MILTON EN ITALIE

PRÉLUDE AU « PARADIS PERDU »

Il serait malaisé de trouver dans les diverses littératures de l'Europe un écrivain, prosateur ou poète, qui ait réalisé dans sa personne comme dans ses œuvres autant d'antithèses que Milton. Ainsi, tout en révélant dans ses poèmes les délicatesses et les finesses d'une nature ultra-sensible, il se montrera dans ses écrits en prose, pamphlétaire audacieux et violent [1]. De plus, âpre adversaire de la hiérarchie épiscopale, apologiste du tyrannicide, champion fougueux de la liberté de la presse, il s'applique néanmoins, au point de vue littéraire, à rester scrupuleusement fidèle à la tradition, à en maintenir intégralement les principes. Rappellerons-nous encore que l'écrivain qui vanta avec tant d'enthousiaste sincérité les douceurs du foyer et les charmes de la vie conjugale fut aussi un des plus ardents protagonistes du divorce [2]? Chose plus surprenante encore dans un autre

1. Menendez y Pelayo, écrit avec raison : « El poeta del *Comus* y del *Lycidas*, del *Penseroso* y del *Allegro*... es el mismo sombrio y terrible poeta puritano que grabó con buril de fuego los combates de los angeles y las desesperaciones de Satanas vencido. » (cf. *Ideas esteticas en España*, t. IV, 2 (p. 16).

2. Il est vrai qu'il y a pour expliquer — nous ne disons pas : justifier — cette antinomie, des raisons personnelles à notre auteur. Nous savons qu'en 1643, à l'âge de trente-cinq ans, Milton épousa, au grand étonnement de ses amis, la fille d'un gentilhomme que l'on savait notoirement attaché à l'idée royaliste : Marie Powell. Or, après un mois de vie commune, cette jeune personne froissée sans doute dans ses convictions monarchistes par ce républicain exalté, quitta brusquement le foyer conjugal et retourna chez son père. Quand Milton lui demanda de revenir, elle refusa. C'est alors que le poète, donnant libre cours à son indignation, fit paraître : *The Doctrine and Discipline of Divorce*, puis : *The Judgment of Martin Bucer concerning Divorce*. Il voulut ensuite épouser une fille du Dr Dawis dont l'esprit et la beauté l'avaient charmé; mais il ne semble pas que, malgré son génie qui commençait à se révéler, cette gracieuse

ordre d'idées : Milton sut mener de front avec l'élaboration du *Paradis perdu* d'arides travaux de grammaire et de lexicographie en rassemblant en trois gros volumes les matériaux d'un *Thesaurus Linguae latinae*. Enfin, homme du Nord, sincèrement attaché à sa patrie (il s'excuse même un jour en s'adressant à son protecteur italien, Manso, de ne lui envoyer que les produits d'une muse hyperboréenne), il est en même temps épris ardemment des littératures du Midi et en goûte avec un plaisir toujours nouveau les immortels chefs-d'œuvre. Cette admiration, latente dès la jeunesse du poète, devint plus vive et plus intellectuellement raisonnée à la suite du voyage de Milton en Italie. C'est de ce voyage, plus fécond peut-être en résultats que ne le fut celui qui, un siècle et demi plus tard, devait amener dans ces mêmes régions l'illustre auteur d'*Iphigénie en Tauride*, c'est, disons-nous, de cette poétique randonnée à travers les principaux centres artistiques de l'Italie, que nous voudrions dégager l'importance et la portée au point de vue de l'élaboration du *Paradis perdu*. Mais il ne sera pas inutile, au préalable, de remonter un peu plus haut dans le passé du poète afin de voir comment ce voyage fut peu à peu préparé par la première initiation esthétique de notre auteur.

I

Le premier germe de ce vibrant enthousiasme que nous constatons chez Milton pour la culture italienne se trouve peut-être dans l'amitié aussi cordiale que durable dont le poète se lia dès l'enfance — c'est-à-dire dès ses études élé-

personne fût favorablement disposée pour Milton. Seulement cette déconvenue amoureuse eut du moins ce résultat que Marie Powell, demeurée malgré tout attentive aux faits et gestes de son époux, revint solliciter son pardon qui lui fut accordé sans difficulté. L'auteur s'est souvenu d'ailleurs de cette scène conjugale dans son *Paradis perdu* (l. X). Marie Powell mourut jeune encore; une union que le poète contracta ensuite avec Catherine Woodcock de Hackney fut tout aussi prématurément brisée par la mort. La troisième femme de Milton, Élisabeth Minshulel, personne affectueuse et dévouée, lui survécut. Notre poète ne goûta pas plus de joie comme père que comme époux. Ses trois filles dont une pieuse légende a fort embelli et poétisé la physionomie, donnèrent peu de consolation à l'écrivain; seule Déborah lui montra un attachement un peu plus sincère, lorsqu'il fut devenu aveugle; elle lui lisait, sans les comprendre, les chefs-d'œuvre de la littérature grecque et romaine. Bref : on conviendra que la part de bonheur fut minime dans cette existence abreuvée d'amertume.

mentaires à l'école Saint-Paul — avec le jeune Charles Diodati, fils du physicien italien Théodore Diodati fixé depuis assez longtemps en Angleterre. Ce ne fut pas une de ces amitiés fugaces qu'un caprice d'enfant fait naître et qu'un autre caprice fait oublier; ce fut une affection solide, cimentée par l'affinité des tendances et des aspirations, une affection qui résista au temps et aux vicissitudes des destinées puisque, bien des années plus tard, Milton dédia à Charles Diodati une de ses plus belles élégies latines [1]. C'est qu'en effet avec l'admiration pour l'Italie moderne se combina de bonne heure chez notre étudiant le goût de la littérature latine, goût que le sous-directeur de l'établissement, Alexander Gill, un des meilleurs versificateurs latins de l'époque, ne contribua pas peu à vivifier et, ajoutons-le, à rendre agissant, puisque John, son disciple préféré, pratiqua, tout jeune, le vers latin avec une étonnante facilité.

A l'Université de Cambridge où ses études se poursuivirent, Milton sentit s'accentuer encore son admiration pour les poètes latins ainsi que pour les plus belles productions de la littérature hellénique. Ses auteurs préférés dans ce dernier domaine furent Homère, cet Homère à qui on l'a parfois comparé, et Platon dont lui, l'ardent républicain, dut lire et relire *con amore* le traité de la République. Chez les Latins il admira certes Virgile, le grand poète épique dont son *Paradis perdu* offre bien des réminiscences, mais, détail à noter, il aima plus encore Ovide; il pense que si l'auteur des *Métamorphoses* n'avait pas été si douloureusement contrarié dans son essor et condamné à un long exil, il aurait surpassé tous ses confrères romains et égalé le chantre d'Achille. N'écrit-il pas précisément dans cette élégie dédiée à Charles Diodati dont nous parlions tout à l'heure :

> O utinam vates numquam graviora tulisset
> Ille Tomitano flebilis exsul agro;
> Non tunc Ionio quicquam cessisset Homero,
> Neve foret victo laus tibi prima, Maro.
>
> (*Elegia prima*, v. 21 à 24).

1. Cf. W. Courthope, *A History of English Poetry*, London, 1905, vol. III, p. 379 et suiv.

Aussi ne serons-nous pas surpris de trouver dans le poème de Milton plus de traces d'imitation encore de l'auteur des *Métamorphoses* que du chantre d'Enée.

Ses études terminées, il alla passer quelques années à Horton (dans le Buckinghamshire) où son père possédait une maison de campagne. C'est alors que, tout en continuant à se nourrir quotidiennement des plus belles œuvres grecques et latines (auxquelles se joignirent bientôt les plus remarquables productions des littératures italienne et espagnole) il composa d'abord son *Comus*, puis son *Allegro* et son *Penseroso*. Dans ces deux derniers ouvrages de caractère à la fois poétique et philosophique, il oppose ingénieusement deux types d'hommes : l'homme au tempérament jovial, expansif, et l'homme au caractère concentré et méditatif. L'idée première de cette sorte d'essai psychologique lui avait été fournie par l'*Anatomy of Melancholy* de Burton (parue en 1621).

C'est après ce séjour assez prolongé à Horton que, avec le consentement de son père, il donna suite au projet caressé depuis longtemps déjà : celui d'un voyage en Italie. Sans doute avait-il le pressentiment que cette sorte de pèlerinage poétique allait transformer son idéal et lui ouvrir de nouveaux horizons. Ceci se passait en 1638, au moment où Milton frisait la trentaine. L'étudiant de Saint-Paul était devenu un homme.

Avant de gagner les régions bénies du soleil, notre poète fit un bref séjour à Paris où (nouveau contraste dans sa vie!) il fut reçu, lui, le futur apologiste du meurtre de Charles Ier, par le vicomte de Scudamore, ambassadeur de ce même souverain. Le vicomte le présenta à Hugo Grotius, pour lors ambassadeur de Suède, mais qui s'était révélé philologue et littérateur plus encore que diplomate par ses doctes commentaires sur les classiques grecs et latins. Il avait même composé une tragédie latine : *Adamus exsul*, dont Milton s'est certainement souvenu dans son *Paradis perdu* (l. IX) lorsqu'il décrit la lutte qui se livre dans l'âme de notre premier père entre le sentiment qu'il a de son devoir envers Dieu et son désir de complaire à sa femme en mangeant du fruit défendu. C'est en effet ce même conflit qui constitue la partie essentielle du drame de Grotius; on le

retrouve aussi dans l'*Adamo* d'Andreini dont nous parlerons tout à l'heure.

Il est aisé de se figurer combien les conversations de ces deux grands érudits doublés de poètes durent présenter d'intérêt; elles furent, de part et d'autre, pleines de suggestions fécondes et d'ingénieux aperçus. Mais Milton avait hâte d'atteindre l'Italie.

A Florence il eut la joie de voir Galilée alors vieux et presque aveugle. Il ne se doutait guère à ce moment que semblable infortune lui était réservée pour plus tard. Il eut l'occasion, pourtant, de prendre part, dans cette même ville, à plus d'une réunion littéraire dans des cercles aristocratiques. A Milan, fait capital pour la genèse du *Paradis perdu*, il vit jouer, dit-on[1], ou du moins il eut le plaisir de lire l'*Adamo* d'Andreini, drame qui, bien que certains passages soient déparés par l'emphase, contient de réelles beautés de style et de fond et fit une vive impression sur notre poète. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que nous trouvions dans le poème de Milton plus d'une réminiscence de cette pièce écrite en 1613 et qui jouissait encore à ce moment d'une grande vogue.

Si le séjour de notre auteur à Florence lui offrit bien des nobles divertissements, c'est cependant à Rome surtout qu'il lui était réservé de goûter les plus pures joies esthétiques. Mis en relation avec Holstein, le bibliothécaire du Vatican, il eut la joie de contempler des collections rares et précieuses, des manuscrits superbement enluminés qui charmèrent ses yeux d'artiste et de savant. A côté des éditions d'écrivains classiques, il vit des exemplaires d'auteurs chrétiens du moyen âge, tels que Saint-Avitus et Dracontius qu'il devait plus tard imiter dans son immortelle épopée; puis il relut Dante, l'illustre auteur de la *Divine Comédie*, de ce poème grandiose qui offre tant d'affinités avec le

1. Le vit-il réellement jouer? Le fait n'est pas avéré. Mais ce que nous soutenons avec Bevilacqua (cf. *Battista Andreini*, article du Giornale storico della Letteratura italiana, 1894, p. 144 et suiv.) bien qu'*Allodoli* (Milton e l'Italia, 1913, *passim*) se montre assez sceptique à cet égard, c'est que l'*Adamo* fut pour Milton une source féconde d'inspiration; nous espérons le prouver plus loin (cf. aussi Thibaut de Maisières, *Les poèmes de la Renaissance inspirés par la Bible*, Louvain, 1931, p. 56 et suiv.), et Maroncelli, *Addizione a le Mie Prigioni*, 1856, p. 216 et suiv....

Paradis perdu. Après un séjour d'un mois dans la Ville Éternelle il se rendit à Naples où il eut le plaisir de voir le marquis Manso de Villa, alors vieillard presque octogénaire, mais qui avait été l'ami et le protecteur du Tasse. Combien les entretiens entre ces deux hommes, dont l'un vivait des souvenirs d'un riche passé, l'autre se nourrissait de rêves et de visions d'avenir, durent être pleins de poétiques évocations! Et si la lecture de l'*Adamo* d'Andreini n'avait pas déjà opéré sur Milton l'effet dont nous avons parlé, c'est certes au cours de ces suggestives conversations que ce résultat se serait produit. Rappelons-nous en effet que notre poète avait d'abord eu l'intention de consacrer un poème à la légende du roi Arthur de Bretagne, légende que bien des épopées médiévales avaient déjà fait revivre. Or, à partir de ce moment il eut d'autres visées. Ce qui le tentait, c'était non plus un poème chevaleresque, mais une épopée de caractère religieux qui présentât quelque affinité, d'une part avec l'*Adamo*, d'autre part avec la *Jérusalem délivrée* et surtout avec les *Sette Giornate del Mondo creato* du Tasse.

Il faut croire que l'entrevue dont nous venons de parler laissa à l'un et à l'autre des deux écrivains (car Manso ne fut pas seulement protecteur des lettres, mais il les cultiva lui-même en dilettante puisqu'on lui doit notamment une biographie du Tasse) un souvenir des plus agréables; car peu après il y eut entre eux un échange de compliments versifiés : Manso de Villa comparait Milton à un ange et Milton, de son côté, appelait Manso : *Diis dilecte Senex*[1].

Peu auparavant, le poète anglais, dans une soirée où toute l'aristocratie romaine s'était donné rendez-vous, avait entendu la cantatrice Léonora qui sûrement lui remit en mémoire cette autre Léonora, l'idole du grand poète de Ferrare. Circonstance qui dut vivifier encore l'enthousiasme que dès lors le futur auteur du *Paradis perdu* professait pour le Tasse.

Après ces esthétiques pérégrinations à travers l'Italie,

1. Le distique latin adressé à Milton par le marquis de Villa comme aussi le quatrain dédié par Milton à Manso ont été cités plus d'une fois, notamment par Villemain et Chateaubriand (Appendices à la traduction du *Paradis perdu* p. 250). Nous nous dispenserons donc de les reproduire ici.

notre poète, désireux de leur donner ce complément d'hellénisme qui lui paraissait nécessaire pour parachever l'enchantement, voulut, en précurseur inconscient de Byron, visiter également la Sicile et la Grèce[1]. Il ne le put. Sa patrie, à ce moment agitée par d'extraordinaires bouleversements politiques, le rappelait.

Il eut cependant le temps — et c'est une nouvelle preuve de l'impression profonde que l'*Adamo* d'Andreini avait produite sur lui — de composer dès son retour une œuvre biblique sur le même sujet, œuvre qui, sans doute, n'eut pas, même de loin, l'envergure du *Paradise Lost*, mais qui est cependant significative parce qu'on y voit revivre les mêmes personnages célestes et humains que ceux de l'*Adamo*[2].

Le spectacle d'une monarchie qui, aux prises avec des difficultés toujours grandissantes, se retranchait dans un absolutisme de jour en jour plus accentué, fut sans doute de nature à rendre plus ardentes les convictions républicaines de Milton et à le détourner pour quelque temps de l'œuvre qui devait l'immortaliser. Le polémiste, à cette heure, combattait le poète. Ce qu'il ne pouvait pardonner à Charles Ier, c'était d'abord d'avoir consenti à l'exécution de Strafford; c'était ensuite d'avoir dissous le Parlement. Deux griefs terribles qui lui faisaient perdre de vue les qualités de noblesse et de bravoure du roi.

Aussi se hâta-t-il de répondre à l'*Eikon*, œuvre de Charles (ou tout au moins due à son inspiration), par son violent pamphlet intitulé *Eikonoklastes* (Iconoclaste), où l'image du Souverain mort était complètement dénaturée et même couverte de ridicule, encore qu'on ne pût contester la bonne foi de l'auteur. Lors de la Restauration, le poète n'échappa à la prison et peut-être à la peine capitale que

1. Il ne savait pas, à ce moment, qu'il aurait un jour l'occasion d'intervenir en faveur de cette belle terre hellénique qui lui était si chère; nous le voyons, en effet, plus tard, écrire à Philarès qu'il voudrait voir « l'armée et les flottes de l'Angleterre employées à délivrer du tyran ottoman la Grèce, patrie de l'éloquence ».

2. Comme le fait remarquer Chateaubriand (Appendices, p. 284), on conserve à la bibliothèque du collège de la Trinité à Cambridge un bon nombre de manuscrits du poète; parmi ces manuscrits se trouvent les titres de quarante-huit tragédies à tirer des Livres saints. Plus d'une fois on peut lire, à côté des titres, des notes, des indications de discours, de chants, des esquisses de caractères de certains personnages.

grâce à l'intercession de Davenant. On fit grâce à Milton avec un mélange de pitié et de dédain.

Il travailla dès lors plus activement à sa grande œuvre qui, jusqu'à ce moment, ne l'avait occupé que d'une façon intermittente. Au printemps de 1661 (donc plus de vingt ans après sa conception), le *Paradis perdu* commençait seulement à prendre une forme définitive. En 1663 il se trouva terminé [1]. L'incubation avait été longue et certainement Milton avait, durant les heures de loisir que lui laissaient ses absorbantes occupations et préoccupations politiques (on sait que jusqu'à la Restauration il fut, malgré sa cécité, secrétaire de Cromwell), Milton, disons-nous, avait beaucoup médité ce sujet qui demandait tant de recueillement et de repliement sur soi-même.

Tâchons de découvrir à présent de quelle empreinte le voyage de Milton en Italie avait marqué le grand poème, et jusqu'à quel point les réminiscences d'auteurs anciens, de poètes du moyen-âge et d'écrivains du XVI^e^ siècle (tous auteurs qu'il avait eu l'occasion de lire ou de relire pendant cette inoubliable excursion [2], revivent dans son œuvre capitale.

II

Et d'abord Milton qui, dès sa jeunesse, rêva de traduire Homère, puis qui, devenu vieux et aveugle, se faisait lire les passages les plus impressionnants de l'Iliade, offre, dans certaines conceptions d'ensemble comme aussi dans plus d'un point de détail du *Paradis perdu* des souvenirs de l'immortelle épopée grecque. On trouve chez les personnages du poème anglais, et même chez ces princes infernaux qui occupent dans l'œuvre une place prépondérante, un air de grandeur et de majesté qui leur est commun avec les héros de l'Iliade. Oui, ces démons, en dépit de la haine implacable qui les anime contre Dieu et contre les hommes, gardent, dans leur langage et leur attitude, une sorte de

1. Deux ans plus tard il fit paraître son *Paradis retrouvé;* le *Samson agonistes* suivit d'assez près (en 1667).

2. Nous faisons donc abstraction, dans la présente étude, des sources *nordiques* du *Paradis perdu.*

dignité altière et farouche, souvenir, sans doute, de leur glorieux passé. Et dans leur manière de s'interpeller, de converser, ils font revivre à nos yeux les habitudes des Agamemnon, des Achille et des Ulysse. Chose digne de remarque! les notions extérieures de leur puissance et de leur force répondent tout à fait à ces mêmes notions chez les illustres guerriers rassemblés autour de Troie. Ainsi lorsque nous voyons (*Iliade*, chant XVI) Patrocle demander à son ami Achille l'autorisation de revêtir son armure pour jeter ainsi l'effroi parmi les Troyens. il se munit du casque, de l'épée, de la cuirasse du héros; la lance seule, il ne la prend pas parce qu'elle est trop lourde et trop grande; il faut les bras vigoureux d'Achille pour la brandir. Il en est de même chez Milton. La herse si pesante qu'il faut soulever pour pénétrer dans le sinistre domaine infernal ne peut être manœuvrée que par la portière de l'enfer; elle seule a la force de la mettre en mouvement, et toutes les puissances réunies du Styx essayeraient en vain de la soulever (l. II).

Autre point de contact : Homère, dans son *Iliade*, fait une certaine place à l'élément comique; c'est ainsi que nous voyons apparaître à un moment donné (chant II, v. 260 et suiv.), ce bouffon de Thersite qui joint à ses turpitudes physiques toutes les bassesses de l'âme. Il est louche, boiteux, bossu; il a une tête en pain de sucre; avec cela il est aussi arrogant que lâche. Or cette espèce d'avorton ose un jour, dans une assemblée de Grecs, insulter le roi Agamemnon et inciter ses compagnons à la désobéissance. Mais Ulysse le rappelle sévèrement à l'ordre et lui administre une maîtresse correction. Il le menace, pour le cas où il montrerait encore la même insolence, de le déshabiller complètement et de fouetter... on devine quelle partie de son corps! L'assemblée, par de bruyants éclats de rire, approuve l'attitude et le discours d'Ulysse.

Le Satan de Milton, après avoir, lui aussi, invité — mais perfidement et insidieusement — nos premiers parents à la désobéissance envers Dieu, narre à ses compagnons son criminel exploit. Il ajoute que c'est par l'appât d'une pomme, oui, d'une vulgaire pomme (peut-on ne point en rire!) qu'il a réussi à entraîner Ève et Adam et à les faire expulser du Paradis. Il espère, lui aussi, que ses sinistres suppôts vont

manifester leur hilarité; mais au lieu d'éclats de rire ce sont d'affreux sifflements qui accueillent son récit. C'est le châtiment qui commence; nous reviendrons plus tard sur ce point. Contentons-nous pour le moment de constater, avec Chateaubriand, que les railleries des démons sont bien une imitation des railleries des héros d'Homère (*Appendices*, p. 297). Rappelons toutefois que les rires de Satan n'ont rien de la franche jovialité des personnages de l'*Iliade;* ils nous laissent une impression de malaise et d'effroi.

Ce ne sont pas les seuls rapprochements à établir entre le poète grec et l'auteur anglais. Il en est d'autres, tout aussi frappants, entre certaines scènes qui se trouvent gravées sur le célèbre bouclier d'Achille (chant XVIII) et les tableaux prophétiques que l'archange Michel fait défiler (Livre XI du *Paradis perdu*) devant les yeux émerveillés d'Adam.

Le chantre d'Achille nous parle d'abord d'un cortège nuptial : de beaux adolescents, des femmes parées de toutes les grâces de la jeunesse défilent aux sons d'une musique joyeuse; des mères de famille, debout sur le seuil de leurs demeures, les suivent du regard. A ce tableau gracieux s'oppose en quelque sorte une scène d'un tout autre genre : des hommes graves sont réunis en assemblée; il s'agit de juger une question de rachat de meurtre (ce que les Germains appelleront plus tard le Wehrgeld). Des vieillards sont assis au milieu, portant le sceptre; deux hommes sont debout plaidant.

Le même contraste se manifeste chez Milton. Là aussi des femmes belles, richement vêtues, s'avancent, tout en chantant et en s'accompagnant de la harpe. Des hommes, quoique déjà âgés, les regardent et ne peuvent s'empêcher de subir leur charme[1]. Mais plus loin on nous fait voir des personnages graves munis du sceptre et présidant une assemblée; on y entend diverses harangues.

A y regarder de près, on aperçoit même des analogies de forme entre les deux épopées. Certaines comparaisons de Milton rappellent étonnamment celles d'Homère. On peut citer à ce propos les vers que voici :

1. Dans ce passage, Milton en dehors de ses réminiscences homériques, se souvient de ce passage de la Bible: Ils mangeaient, buvaient et se mariaient.

Ηΰτε ἔθνεα εἶσι μελισσάων ἀδινάων
πέτρης ἐκ γλαφυρῆς αἰεὶ νέον ἐρχομενάων·
βοτρυδὸν δε πέτονται ἐπὶ ἀνθεσιν εἰαρινοῖσιν·
αἱ μέν τ' ἔνθα ἅλις πεποτήαται, αἱ δέ τε ἔνθα.
ὡς τῶν ἔθνεα πολλὰ νεῶν ἀπό και κλισιάων
ἠιόνος προπάροιθε βαθείης ἐστιχόωντο
ἴλαδὸν εἰς ἀγορήν

(*Iliade*, ch. II, v. 87 et suiv.).

Ainsi l'on voit des essaims de nombreuses abeilles en rangs toujours plus serrés surgir du creux d'une roche et se précipiter par grappes vers les fleurs printanières; les unes volent par ci, les autres par là. Ainsi les troupes des guerriers grecs s'avançaient nombreuses en partant des navires et des tentes échelonnées sur le rivage, et se dirigeaient vers l'assemblée...

Et Milton use de la même image quand il dit :

As bees
In spring time when the sun with Taurus rides
Pour forth their populous youth about the hive
In clusters; they among fresh dews and flowers
Fly to and fro, or on the smoothed plank
The suburb of their straw built citadel,
New rubbed with balm expatiate and confer
Their state affairs : so thick the aery crowd
Swarmed and were straitened[1]

(L. I, v. 768 et suiv.).

Si Milton s'est souvenu du chantre d'Achille, il a tout autant songé au chantre d'Enée dont l'aimable et un peu mélancolique physionomie s'était retracée plus d'une fois à son imagination au cours de son voyage en Italie.

Et d'abord la disposition du *Paradis perdu* reproduit celle dont Virgile use dans l'*Enéide*. Nous savons en effet que le poète de Mantoue, dès le début de son poème, nous fait voir Enée en pleine mer, assailli par une furieuse tempête qui lui est suscitée par Junon, son ennemie. Mais à la demande du héros, Neptune apaise les flots irrités; peu après, Enée aborde à Carthage où il fait à Didon qui

1. Nous avons utilisé, pour Milton, l'édition de Roger Bède Vaughan, parue à Londres en 1866.

l'accueille hospitalièrement le récit de la chute de Troie.

Il en est de même dans l'épopée anglaise. Milton nous précipite dès le début *in medias res ;* il nous introduit dans le sombre royaume infernal; il nous fait assister à une assemblée de démons qui, sur l'instigation de Lucifer, complotent la perte du genre humain. Mais le Tout-Puissant qui veut déjouer ces perfides desseins, envoie l'archange Raphaël à nos premiers parents pour les prévenir qu'un danger les menace et qu'ils doivent se tenir sur leurs gardes. Le céleste messager exécute aussitôt l'ordre divin; il descend sur la terre et se présente devant Adam et Ève sous l'apparence d'un jeune homme d'une beauté resplendissante. Il trouve, comme Enée chez Didon, l'accueil le plus aimable et le plus cordial dans le magnifique jardin qui sert d'habitation à nos premiers parents. A la demande d'Adam, l'archange se met à faire le récit détaillé de la création des premiers anges, de leur révolte suivie de leur châtiment; ensuite il narre de quelle manière Dieu créa la lumière, la terre, les eaux, les astres, et enfin l'homme lui-même. On conçoit avec quel intérêt palpitant les deux auditeurs suivent ce récit dont pourtant hélas! ils ne retiendront pas l'éloquente et terrible leçon.

Constatation curieuse! De part et d'autre, chez Virgile comme chez Milton, cette longue narration qui, dans le poème latin, comprend les livres II et III, dans l'épopée anglaise une partie du livre V, puis tout le livre VI et le livre VII, s'annonce de façon presque identique : les narrateurs éprouvent une véritable crainte d'aborder un sujet aussi périlleux, aussi difficile à traiter. On se souvient du début du livre III de l'Enéide :

> Infandum, regina, jubes renovare dolorem,
> Trojanas ut opes et lamentabile regnum
> Eruerint Danai. (*Aen.*, l. II, v. 2-5.)

Milton a imité cet exorde jusque dans la contexture de la phrase. Qu'on en juge (l. V) :

> High matter thou enjoinest me, o prince of men,
> Sad task and hard; for how shall I relate
> To humane sense the invisible exploits
> Of warring spirits?

Comme on voit, le mot capital : *High matter — infandum* chez Virgile, — est mis en relief chez les deux poètes. Ensuite le *prince of men* rappelle bien le latin *regina*, comme *enjoinest* reproduit *jubes*. Seulement Enée insiste particulièrement sur le caractère douloureux de la tâche qui lui incombe; l'ange Raphaël en fait ressortir l'aspect sublime et terrible à la fois.

Autre analogie entre les deux poètes en ce qui concerne les procédés épiques : Virgile, en décrivant le bouclier de son héros (Chant VIII), fait défiler devant nous, en une superbe et synthétique vision d'avenir, toute une série de tableaux — grandes batailles, éclatants faits d'armes, conspirations — de l'époque royale et du régime républicain, lequel se termine par la victoire d'Actium qu'Octave remporta sur son rival Antoine. Le poète de Mantoue veut ainsi grandir le monarque à qui son œuvre est dédiée et donner à son *Enéide* la portée d'un poème vraiment national.

Le Tasse que nous demandons la permission de faire intervenir ici anticipativement (puisqu'il sert de trait d'union entre l'auteur latin et le poète anglais), Le Tasse a, lui aussi, usé de cette même *machine poétique* (pour parler comme Chateaubriand). Dans la *Gerusalemme liberata* (Chant XVII) Pierre l'Ermite fait admirer à Renaud reconquis et ramené dans la voie du devoir un superbe bouclier sur lequel est gravée en raccourci toute l'histoire de la maison d'Este depuis ses origines jusqu'au prince Alphonse qui, au temps du poète, représente cette glorieuse dynastie. Il évoque successivement le souvenir d'Altin, de Valérien, de Bérenger, de Boniface, de Béatrice, puis de la comtesse Mathilde de Toscane, tante de Godefroid de Bouillon; soulevant ensuite les voiles de l'avenir, le saint moine fait ressortir la bravoure et les vertus d'Alphonse, protecteur du Tasse comme Auguste le fut de Virgile.

Mais le tableau correspondant de Milton a incomparablement plus de relief, d'ampleur et de majesté que ceux de ses prédécesseurs. Chez lui, en effet, il ne s'agit plus seulement des destinées d'une dynastie ou d'une nation isolée, c'est le sort de l'humanité tout entière qui est en question. L'archange saint Michel, en retraçant cette magnifique synthèse de l'histoire future du genre humain à laquelle

nous faisions allusion tout à l'heure, veut démontrer à notre premier père que cette humanité aujourd'hui déchue, avilie par le péché, sera un jour rachetée et régénérée par le sang de Jésus-Christ. Mais auparavant elle devra passer par bien des épreuves douloureuses : les Israélites auront à supporter la tyrannie des Pharaons; puis il y aura l'exode d'Égypte, le long et pénible séjour au désert, plus tard la captivité de Babylone. Enfin le Christ apparaîtra, ce Christ à la fois humble et glorieux dont saint Michel retrace la carrière aussi courte que féconde; il décrit sa douloureuse passion suivie de sa résurrection et de son ascension qui sera le couronnement de son œuvre immortelle.

Si Milton montre l'humanité dans sa déchéance, il nous la fait voir aussi dans sa splendeur primitive, alors qu'elle est gratifiée de tous les avantages physiques et de toutes les prérogatives intellectuelles et morales. Il est intéressant de voir comment, à l'instar d'Ovide, mais avec toutes les réserves qu'impose la supériorité de la religion chrétienne sur le paganisme, notre auteur décrit l'origine de l'espèce humaine. Et ceci nous amène à considérer jusqu'à quel point Milton est tributaire, après Homère et Virgile, du poète des *Métamorphoses*, de ce poète qui, nous le savons, lui était cher entre tous [1].

On se souvient du célèbre passage d'Ovide :

> Sanctius his animal, mentisque capacius altae
> Deerat adhuc, et quod dominari in cetera posset.
> Natus homo est. Sive hunc divino semine fecit
> Ille opifex rerum, mundi melioris origo :
> Sive recens tellus, seductaque nuper ab alto
> Aethere, cognati retinebat semina coeli...
> Pronaque quum spectent animalia cetera terram,
> Os homini sublime dedit caelumque tueri
> Jussit, et erectos ad sidera tollere vultus.
>
> (*Metam.*, l. I, I, v. 76.)

1. D'après Courthope ouvrage cité, vol. III, p. 381 et suiv.) Milton doit trois choses à Ovide : sa prédilection pour les thèmes mythologiques, *sa facilité d'amplification* et l'art de la périphrase. C'est le second point que nous aurons surtout l'occasion de vérifier dans le présent travail.

Et Milton dit de son côté (l. VII, v. 505) :

> There wanted yet the master-work, the end
> Of all yet done; a creature who not prone
> And brute as other creatures, but endued
> With sanctity of reason might erect
> His statue and upright with front serene
> Govern the rest self-Knowing and from thence
> Magnanimous to correspond with Heaven,
> But grateful to aknowledge whence his good
> Descends; thither with heart and voice and eyes
> Directed in devotion, to adore
> And worship God supreme, who made him chief
> Of all his works.

Le poète anglais insiste plus que son prédécesseur latin sur les nombreux privilèges conférés à l'homme ainsi que sur la maîtrise qu'il était appelé à exercer sur l'ensemble des créatures; mais l'imitation n'en est pas moins visible; elle se manifeste jusque dans l'emploi de certains mots comme : *prone*, *sanctity*, *erect*, qui rappellent respectivement : *prona* (animalia), *sanctius*, *erectos* (vultus).

La naissance d'Ève est décrite avec tout autant de détails. Peu après avoir vu le jour, la jeune femme se trouve quelques instants seule, au milieu d'une nature enchanteresse. Arrêtée au bord du cours d'eau qui arrose le Paradis, elle y voit sa gracieuse image; ravie, elle la contemple et à l'instar de Narcisse, elle demeure plongée dans une muette extase. Mais écoutons l'auteur; ou plutôt Ève elle-même racontant à son époux ce curieux phénomène :

> As I bent down to look, just opposite
> A shape within the watery gleam appeared,
> Bending to look on me : I started back
> It startet back; but pleased I soon returned,
> Pleased it returned as soon with answering looks
> Of sympathy and love. There I had fixed
> Mine eyes till now and pined with vain desire
> Had not a voice thus warned me : What thou seest
> What there thou seest, fair creature, is thyself;
> *With thee it comes and goes.*
>
> (*Paradise lost*, l. IV, v. 460.)

Ce sont surtout les derniers vers de ce passage qui contiennent une visible réminiscence des vers bien connus d'Ovide :

Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?
Quod petis est nusquam; quod amas, avertere, perdes;
Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est;
Nil habet ista sui; tecum venitque manetque;
Tecum discedat si tu discedere possis.

(*Metam.*, l. III, 6, v. 432.)

Quelque temps plus tard, lorsque, sur l'ordre du Tout-Puissant, l'archange Raphaël descend du ciel pour avertir nos premiers parents du danger qu'ils courent et pour leur raconter, par la même occasion, de quelle manière ils ont été créés et de quel châtiment les anges rebelles furent frappés, Adam et Ève font à ce messager céleste une réception qui rappelle un peu celle que Philémon et Baucis réservèrent, aux temps mythologiques, à Jupiter et à Mercure — épisode narré par Ovide (*Métam.*, l. VIII, 6).

De part et d'autre l'accueil est empreint de la même cordialité; de part et d'autre les repas offerts ont le même cachet de simplicité rustique; de part et d'autre enfin, les amphitryons témoignent à leurs hôtes divins le même respect. Seulement chez Adam et Ève le repas est servi sur une table de gazon entourée de sièges de mousse; Philémon et Baucis, eux, disposent d'une vraie table en bois; mais les chaises sont boiteuses. Des deux côtés on offre aux visiteurs des fruits et du vin; mais le vin du Paradis terrestre est plus doux et plus agréable, quoique tout à fait inoffensif; le vin de Philémon est plus jeune, donc un peu aigrelet. Les fruits de l'Eden sont, eux aussi, plus fins et plus abondants.

Ce qui différencie surtout les deux groupes de personnages c'est que Adam et Ève, supérieurement doués sous le rapport de l'intelligence, reconnaissent immédiatement dans leurs visiteurs des messagers célestes. Philémon et Baucis, eux, gens simples et frustes, ne soupçonnent pas du tout que ces voyageurs qui se présentent pour recevoir l'hospitalité, sont Jupiter et Mercure. Il faut un miracle pour leur ouvrir les yeux. C'est en voyant que les coupes qui garnissent la table — pauvres coupes en bois de hêtre! — à

peine vidées, se remplissent automatiquement, qu'ils se rendent compte du caractère divin de leurs hôtes. Saisis de stupeur, ils se jettent à genoux devant les dieux, puis, rassurés par leurs paroles affables, ils demandent comme unique faveur de pouvoir mourir ensemble quand leurs destinées seront accomplies. Leur vœu est exaucé. Quant à nos premiers parents nous savons que, malgré les sages avis de l'archange Raphaël, ils se laissent prendre aux pièges de Satan. Celui-ci, à peine rentré dans le royaume infernal, s'empresse de faire part à ses confrères du succès obtenu; il escompte des applaudissements. Mais voici que déjà, comme nous l'avons insinué tout à l'heure, la main vengeresse de Dieu se fait sentir. On ne répond au démon que par des sifflements lugubres; peu à peu l'archange déchu, au lieu de voir autour de lui des diables à forme humaine, n'aperçoit que des reptiles rampants. Et lui-même ne tarde pas à prendre ce même aspect qui lui avait servi à séduire la mère du genre humain.

Il sent son visage s'affiler et s'amaigrir, ses bras se collent le long de ses flancs, ses jambes s'entortillent l'une dans l'autre; enfin, privé de ses pieds, il tombe sur son ventre. Il résiste, mais en vain, une puissance supérieure le domine et paralyse ses efforts. Il veut parler, sa langue est fourchue, il ne sait plus produire que des sifflements; autour de lui, il n'entend plus autre chose que des sifflements; tous ses compagnons ont subi la même transformation hideuse.

Le puissant tableau que trace Milton (l. X, v. 538) fait immédiatement songer à la métamorphose de Cadmus et d'Hermione chez Ovide. Là aussi on voit les corps des personnages s'allonger, des écailles se former sur leur peau; puis ils tombent, la poitrine en avant; les bras s'effacent peu à peu puis disparaissent complètement. Eux aussi veulent parler, mais au lieu de sons articulés ils ne font entendre que des sifflements. (Cf. *Métam.*, l. IV, 5.)

Ce prince des ténèbres qu'on nous fait voir à cette heure si tristement et si lamentablement déchu, avait pourtant gardé, même dans les premiers temps qui suivirent sa chute, le privilège de prendre des formes agréables. Milton ne nous le montre-t-il pas au début de son poème sous l'aspect d'un ange explorant les espaces inconnus? Et sur ce point d'ail-

leurs le poète n'est pas en désaccord avec la croyance traditionnelle puisque saint Paul dit : Il n'y avait pas d'inconvénient à ce que, alors, l'ange des ténèbres se transformât (extérieurement) en ange de lumière. (Cf. Saint Paul, *II*e *Épître aux Corinthiens.*)

Et puisque le nom de saint Paul vient de se trouver sous ma plume, on me permettra sans doute de signaler un autre passage où l'auteur anglais semble s'être souvenu du grand apôtre. Celui-ci dit en effet dans une autre de ses Épîtres si riche de pensées : « Si les femmes veulent s'instruire sur quelque chose, qu'elles interrogent leurs maris à la maison. » Et Bossuet, commentant cette parole tirée de l'Épître I aux Corinthiens (XIV, 35), ajoute que c'est un devoir pour les femmes d'interroger dans la maison et en particulier leurs maris et d'attendre d'eux les ordres de Dieu [1].

Or, voici de quelle façon imagée et pittoresque Milton amplifie cette pensée : Décrivant l'attitude d'Ève pendant le long entretien qu'ont ensemble l'archange Raphaël et Adam, il dit :

« Ève se promena au milieu de ses fruits et de ses fleurs pour voir comment ils se développaient : ses élèves poussèrent à sa vue, et, touchés par sa main gracieuse, grandirent avec plus de plaisir. Cependant si la jeune femme se retirait ce n'est point assurément que ces discours lui fussent désagréables ni que son oreille ne fût pas capable de comprendre ce qui était élevé, mais elle se réservait ce plaisir pour plus tard quand Adam serait le narrateur et elle seule auditrice; elle préférait à l'ange son mari comme conteur, elle aimait mieux l'interroger; elle savait qu'il entremêlerait ces enseignements d'agréables digresssions et qu'il résoudrait ces graves problèmes par des caresses conjugales. (L. VIII). »

Puisque nous venons de constater par cet exemple quel merveilleux amplificateur est Milton, nous allons continuer dans cette voie en prenant comme point de comparaison le poète médiéval Dracontius qui a, lui aussi, servi de modèle à notre poète [2].

1. Bossuet, *Elévations sur les Mystères*, édition Garnier, p. 120.

2. Cf. P. de Labriolle, *Histoire de la Littérature chrétienne*, 1920, p. 632. On sait que Dracontius, né vers 435, a vécu jusqu'au début du VIe siècle.

III

Une constatation s'impose dès l'abord lorsqu'on veut confronter l'auteur du *Paradis perdu* avec celui du *De laudibus Dei*, autrement dit l'*Hexaemeron :* c'est que leurs destinées ne laissent pas d'offrir certaines analogies. Car si Milton, avant même d'atteindre la complète maturité, fut privé de la lumière du jour, Dracontius, lui, relativement jeune encore, fut plongé dans les ténèbres d'un cachot pour avoir adressé un poème élogieux à l'empereur Zénon et avoir semblé ainsi méconnaître l'autorité de son souverain, le roi vandale Gunthamond. Il eut beau implorer son pardon et faire appel à la bienveillance du monarque par un poème composé en prison et intitulé : *Satisfactio ;* cet ouvrage n'eut point d'effet. Mais une production poétique de plus longue haleine : *De laudibus Dei*, ou aussi *Hexaemeron*, obtint finalement le résultat désiré. Dans ce poème, divisé en trois livres, l'auteur retrace en raccourci l'histoire de l'humanité depuis ses origines jusqu'aux invasions barbares : il prouve qu'en toute circonstance Dieu usa de miséricorde envers l'humanité coupable ; de même (sous-entend-il) les souverains temporels doivent, eux aussi, pardonner les offenses.

C'est le *De laudibus Dei* que Milton utilise en plus d'un passage et surtout dans ses descriptions de l'Eden [1]. Seulement, plus d'une fois, ce qui, chez Dracontius n'est qu'indiqué, devient chez le poète anglais l'objet d'un délicat et savoureux croquis.

Ainsi l'auteur du *De laudibus Dei* fait brièvement ressortir le plaisir qu'éprouvaient nos premiers parents à déambuler au milieu des magiques splendeurs de leur jardin.

> *Ibant per flores*, per tota rosaria laeti,
> Inter *odoratas* messes, lucosque *virentes*.
>
> (*De laud. Dei*, l. I, v. 317.)

1. Ce qu'il importe de noter ici, c'est que Milton n'a pu lire de ce poème que le premier livre (remanié par l'archevêque Eugène de Tolède) ; le texte intégral ne fut découvert à la Bibliothèque vaticane qu'en 1791 par le Jésuite Faustino Arevalo.

Milton, lui aussi, montre Adam et Ève se promenant au milieu des fleurs, s'arrêtant sous un berceau de verdure; mais son tableau a plus de précision; il en accentue davantage la note sentimentale en faisant voir les deux promeneurs qui se tiennent affectueusement par la main :

> *Thus talking hand in hand* alone they passed
> On to their blissful bower. It was a place
> Chosen by the sovran Planter when he framed
> All things to Man's delightful use. The roof
> Of thickest covert was inwoven shade;
> Laurel and myrtle, and what higher grew
> Of firm and fragrant leaf; on either side
> Acanthus, and each *odorous bushy shrub*
> Fenced up the *verdant wall;* each beautious flower..
> Iris all hues, roses and jessamine
> Reared high their flourished heads between
> And wrought Mosaic.
>
> (L. IV, v. 689 et suiv.).

L'analogie, quoique à première vue assez vague, se trahit cependant aussi dans la forme : Le *odoratas messes* du latin se retrouve un peu dans *odorous busby shrub*, comme le *verdant wall* de l'anglais reproduit dans une certaine mesure le *lucos virentes* du latin.

La ressemblance entre les deux poèmes est peut-être mieux marquée dans les passages où le démon, sous l'apparence d'un serpent, cherche à séduire Ève et, par elle, son mari... Nous lisons chez Dracontius (*De laud.*, l. I, v. 468) :

> Ergo ibi livor edax, contusum dente venenum
> Invidiae mordacis habens, sub fronte modesta,
> Quaerit opem sceleri per quam fallatur honestas,
> Simplicitasque cadat, vel credula corda reatum
> Incurrant, non fraude sua, sed clade perenni [1].

1. Le mot *livor* désigne à la fois la teinte livide et le sentiment qui la provoque l'envie. — Ce passage de Dracontius, bien que l'idée maîtresse en soit belle et forte, est déparé par une certaine affectation, une certaine subtilité. Milton qui n'a garde d'imiter ces défauts, ne reproduit de son modèle que la pensée dominante, et il en conserve l'une ou l'autre image qui l'a particulièrement frappé. Voici comment il convient, pensons-nous, d'interpréter ce texte de l'auteur latin :

Alors donc l'envie rongeuse, tenant, broyé sous sa dent, le venin de la jalousie mordante, et gardant avec cela une apparence de modération, imagina un arti-

Le poète anglais fait, lui aussi, voir Satan en proie par moments à une haine et à une jalousie farouche (L. IV, v. 114) :

> Thus while he spake, each passion dimmed his face
> Thrice changed with *pale ire, envy* and despair
> Which marred his borrowed visage and betrayed
> Him counterfeit if any eye beheld;
> For heavenly minds from such distempers foul
> Are ever clear. Whereof he soon aware
> Each perturbation smoothed *with outward calm,*
> Artificier of fraud. And was the first
> That practised falshood under saintly shew
> Deep malice to conceal, couched with revenge.

Les mots : *livor edax, venenum invidiae mordacis* se retrouvent dans l'anglais : *pale ire, envy;* de même le : *sub fronte modesta* (sous une apparence de calme, de modération) est reproduit par l'anglais : *with outward calm.*

Le dessein ténébreux une fois pris, comment le démon va-t-il l'exécuter? Dracontius nous l'explique dans les vers suivants :

> Fortia corda viri non expugnanda per anguem
> Praesensit pietatis, inops, et Conjugis aures
> Aggreditur sub voce pia sermone maligno.
> Insidiosus adit heu! mollia corda puellae.

C'est donc la femme, l'être le moins armé pour sa défense, qu'il va d'abord attaquer.

Chez Milton, Ève suppose à ce mystérieux ennemi dont l'archange Raphaël lui a parlé, une sorte de fierté qui lui ferait dédaigner un combat trop facile. Elle dit à son mari qu'il n'y a pas d'inconvénient pour eux à se séparer pour quelques heures et à travailler lui, d'un côté, elle de l'autre. Un adversaire aussi fier, pense-t-elle, ne s'adresserait sûrement pas d'abord à la partie la plus faible; s'il le faisait, il n'en serait que plus honteux de sa défaite.

Mais Ève se trompe. Le prince des ténèbres qui a pu,

fice criminel de nature à duper la candeur et faire tomber dans le piège les créatures naïves; c'est ainsi que les âmes crédules s'exposent au péché (se laissent entraîner à commettre le péché) non par leur faute, et cependant pour leur perte éternelle.

à certains moments, avoir des élans d'audace (nous reviendrons bientôt sur ce point) préfère, à cette heure, recourir aux armes de la diplomatie et de la ruse :

> He sought them both, but wished his hap might find
> Eve separate; he wished but not with hope
> Of what so seldom chanced when to his wish
> Beyond his hope Eve separate he spies.

Dracontius nous fait voir chez son héros un dessein bien arrêté d'aborder Ève quand elle serait seule; chez Milton, Satan a, lui aussi, le même désir, mais ce désir s'accompagne au fond, de peu d'espoir. Doué d'une grande perspicacité psychologique (sous ce rapport il est supérieur au poète latin) il devine que de jeunes mariés ne se séparent pas facilement; mais cette fois sa pénétration est en défaut; heureusement pour lui! malheureusement pour l'humanité!

Si nous remontons un peu plus haut dans l'évolution des deux récits, nous entendons chez Dracontius d'abord, Adam se plaindre de sa solitude tout en rendant hommage, pourtant, à la bonté du Créateur qui l'a placé au milieu de ce jardin merveilleux. Mais le Dieu tout-puissant et omniscient a deviné les désirs secrets de l'homme et charitablement il y défère. (L. I, v. 360).

Milton, lui, nous fait assister à un véritable dialogue entre l'Être suprême et l'homme; celui-ci expose ses vœux en les justifiant avec plus de détails et d'une façon plus raisonnée que ne le fait le héros du poète latin. Il trouve que ces bêtes dont l'univers est peuplé ne constituent pas une compagnie pour lui, qu'entre des êtres inégaux il ne peut y avoir de véritable société. L'amitié veut des engagements réciproques; elle les fonde sur un juste rapport d'humeur et de condition; celui qui domine et celui qui doit obéir ne se plairont jamais ensemble. Et le Père éternel fait observer à l'homme (tout à fait comme chez Dracontius) qu'il savait, dès avant que l'être humain n'eût formulé un désir, que la solitude ne lui valait rien; il lui présentera bientôt, ajoute-t-il, une compagne tout à fait conforme à ses goûts.

Dracontius n'est pas le seul poète du haut moyen âge à qui Milton ait fait des emprunts; il s'est aussi parfois inspiré

de saint Avitus, l'illustre évêque de Vienne en Dauphiné, l'auteur des *Libelli de Spiritalis Historiae gestis.* Mais comme Guizot (*Histoire de la Civilisation en France*, t. II) a déjà étudié d'une façon assez détaillée la question de la dépendance miltonienne vis-à-vis de saint Avitus (p. 58 à 70), nous nous dispenserons de l'approfondir ici. Nous ferons cependant remarquer, à propos du caractère de Satan, que si le héros de saint Avitus révèle, comme l'affirme Guizot (p. 65), certains aspects de grandeur morale qui lui sont communs avec le Satan de Milton, il montre cependant à l'égard de l'humanité une haine plus forte, plus violente.

C'est ainsi qu'il s'indigne de voir le paradis terrestre, séjour tout semblable au ciel, occupé par des êtres créés du limon de la terre, alors que lui, archange fait pour habiter les sphères lumineuses, a été précipité, la tête la première, au fond du ténébreux abîme.

> Nunc ecce rejectus
> Pellor et angelico limus succedit honori.
> (L. II, v. 89.)

Le Satan de Milton, lui, ressent plutôt pour le genre humain qu'il regarde comme faible et sans courage, une sorte de pitié dédaigneuse; sans doute nous le voyons à certaines minutes en proie à des crises de rage au spectacle de la félicité de nos premiers parents, mais ces mouvements de colère durent peu; ils font assez rapidement place à une sorte de compassion hautaine. Ne dit-il pas même, à un moment donné (l. IV) qu'il pourrait les aimer? Tant la divine ressemblance éclate en ces créatures.

Autre différence entre les deux poèmes. Dans l'œuvre latine, quand la faute a été commise, Adam, au lieu de s'en prendre, comme il le fait chez Milton, à Ève qui s'est laissé séduire, reproche à Dieu lui-même de lui avoir donné cette compagne (l. III, v. 103).

> Credulus ipse fui, sed credere tu docuisti,
> Connubium donans et dulcia vincula nectens.

1. On sait que saint Avitus, né vers 450, mort en 518, fut contemporain et ami de Clovis.

Le chant III du poème de saint Avitus se termine, comme c'est le cas pour le chant XII du *Paradis perdu*, par la prédication de la venue du Christ. Mais le tableau prophétique de Milton est bien plus développé que celui de son émule latin, encore que l'on trouve chez ce dernier des touches mâles et vigoureuses.

Nous n'insisterons pas davantage pour le moment sur les analogies à constater entre le poète viennois et l'auteur du *Paradis perdu ;* peut-être cependant aurons-nous encore l'occasion de rencontrer le premier à propos d'autres rapprochements.

Si Milton a pu emprunter à Dracontius comme à saint Avitus certains croquis de l'Eden et certains autres détails qu'il a d'ailleurs largement amplifiés, il s'est, d'autre part, inspiré d'une façon plus suivie d'un poète de la fin du moyen âge : Dante Alighieri, l'illustre auteur de la *Divine Comédie.* Peut-être Edmond Gosse a-t-il raison quand il soutient que le poète anglais doit plus au grand Florentin qu'à ses modèles de l'antiquité classique. Mais il exagère à coup sûr [1] quand il affirme que le *Paradis perdu*, à l'inverse de la *Divine Comédie*, n'entre nulle part en contact avec l'existence moderne et est conçu en dehors de toute réalité contingente. Certes, la lecture du poème de Milton n'implique pas, comme celle de l'épopée italienne, une connaissance exacte de l'ambiance politique et sociale du poète. Néanmoins on ne peut prétendre que l'œuvre anglaise se meuve exclusivement dans le monde des esprits. Le lecteur attentif trouve à certains passages du *Paradis perdu* des allusions assez transparentes à des événements contemporains. Ainsi, quand, en vertu d'un anachronisme assez hardi, l'auteur nous montre les démons fouillant le sol et y découvrant des matières sulfureuses et nitreuses qu'ils réduisent en grains noirs, il songe certainement d'abord à Du Bartas [2], ensuite à cette fameuse Conspiration des

1. Edmund Gosse, *Littérature anglaise*, 1925, p. 173 et suiv.

2. Du Bartas, l'auteur de la *Semaine*, semble, lui aussi, admettre que les matières ferrugineuses sont un produit de l'enfer. Il dit :

Mais jamais le méchant ne manie le fer
Que pour être instrument des Furies d'enfer.
(*Première Semaine*, III, v. 775).

Poudres qui avait été tramée en 1605, mais dont les imaginations demeurèrent longtemps comme hantées.

Et lorsque notre poète décrit la scène où nos premiers parents, après s'être âprement reproché leur désobéissance aux ordres de Dieu, se donnent finalement la main en signe de réconciliation, il évoque certainement dans son esprit cette autre scène conjugale où Marie Powell, les yeux pleins de larmes, se jette aux genoux de son mari en confessant ses torts.

En outre ne peint-il pas la cour de Charles II, cette cour aux mœurs licencieuses, quand il représente (Chant VII) les courtisans du roi Bacchus prêts à déchirer le chantre de Thrace. La Muse d'Orphée ne réussit pas plus à protéger son fils, que la muse de Milton ne put faire échapper le poète du *Paradis perdu* aux insolences d'une valetaille vénale.

Mais ces sortes d'allusions sont rares. Milton se plaît surtout — et c'est chose naturelle et légitime dans un sujet comme celui qu'il traite — à discuter, à l'instar de Dante, les problèmes de l'Au-delà, à nous transporter tantôt en enfer, tantôt au ciel.

Dès le début de son épopée, l'auteur anglais proclame, tout comme le poète florentin et presque dans les mêmes termes, le dogme de l'éternité des peines.

Dante en effet nous montre, inscrites en caractères noirs sur la porte de l'Enfer ces paroles effrayantes :

O vous qui entrez ici, laissez toute espérance. Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. (*Inferno*, c. III).

Et Milton dit de même (*Paradis perdu*, l. I, v. 65). Ici on ne voit jamais venir l'espérance, elle qui vient à tous! Hope never comes that comes to all.

Et quand le poète anglais nous fait voir (l. IX) le reptile infernal décrivant devant Ève des évolutions variées, tantôt baissant la tête, tantôt la redressant, il se souvient à coup sûr du passage où l'auteur italien nous montre, lui aussi, un serpent « le même peut-être que celui qui présenta la pomme de perdition à la première femme » (*Purgatoire*, chant VIII) rampant à travers l'herbe et les fleurs, tantôt élevant la tête, tantôt dressant son dos écailleux et se léchant comme une bête qui se lisse.

Quand il s'agit de décrire le prince des démons, nos poètes lui donnent tous deux des proportions également gigantesques. Chez Dante il émerge du fond d'un glacier, chez Milton il tient son buste levé au-dessus des vagues d'un lac immense. Dans les deux poèmes il a les ailes déployées, dernier vestige matériel de sa splendeur d'autrefois. Mais chez le poète italien il a trois têtes également monstrueuses, trois bouches armées de dents aiguës qui mordent Judas, Brutus et Cassius. Chez Milton il a des formes plus régulières; il n'a qu'une tête, mais il est torturé de trois manières différentes : par la honte, la fureur et le désir de vengeance.

Mais ce ne sont pas seulement des tableaux d'horreur, nous l'avons dit, qu'il y a lieu de confronter chez nos deux aèdes. Milton paraît aussi tributaire de l'Alighieri pour ce qui concerne l'analyse de certains états d'âme, la peinture des sentiments tendres. Faut-il s'en étonner quand on songe que Dante a connu, presque dès son enfance, le plus pur et le plus chaste des amours, bien que, avec la délicatesse de cœur qui le caractérisait, il en ait éprouvé parfois des remords [1]. Milton, lui, avait des idées plus larges, mais sa sensibilité s'affirmait aussi profonde.

L'amour de Dante pour l'élue de son cœur se trahit surtout dans la dernière partie *(Il Paradiso)* de son admirable épopée. A ses yeux, la source primordiale de la félicité que les bienheureux goûtent au ciel réside surtout après la vision béatifique de Dieu, dans la contemplation du sourire de celle qu'ils ont aimée sur la terre. Ne dit-il pas (*Paradis*, chant 7) que le rayonnement du sourire de Béatrice aurait rendu heureux un homme qui se serait trouvé au milieu des flammes?

Et Milton affirme de son côté ou plutôt il fait dire à notre

1. Il faut se rappeler, en effet, que tout jeune, il avait été fiancé à Gemma Donati. Or, d'après la tradition qui avait cours à cette époque, les fiançailles revêtaient un caractère obligatoire, presque sacramentel. C'est peu d'années après que Dante vit Béatrice et conçut pour elle le tendre amour que l'on sait. Se regardant comme indissolublement lié à Gemma, il l'épousa pourtant; mais on comprend que ce fut là le point de départ pour le poète, de luttes morales inensément douloureuses. Ses fiançailles, d'après ce que suppose M. Vezin qui s'appuie sur un document trouvé à Lucques (en 1923) auraient eu lieu dès 1277. (Cf. Buriot-Darsiles, Notes sur la Littérature dantesque récente, *R. L. C.*, 1927, p. 505). Ce ne sont là qu'hypothèses, assurément. Mais ce qui est hors de doute c'est l'intensité de la vie sentimentale de Dante.

premier père (l. IX) que le principal bonheur pour les hommes, en particulier pour deux époux, consiste dans le doux échange des regards et des sourires; les sourires en effet sont un apanage de l'être raisonnable; refusés à la brute, ils sont l'aliment de l'amour.

L'ange Raphaël déclare, lui aussi (l. VIII), que sans amour il n'y a pas de bonheur; que les joies de l'affection partagée, accordées à l'homme, sont données aux anges du ciel à un degré plus éminent. Et c'est le sourire et la rougeur qui trahissent cet amour au ciel comme sur la terre.

Les deux poètes, dans leurs nombreuses digressions astronomiques, en arrivent un jour à expliquer les taches de la lune. Dante nous dit (*Paradis*, chant 2) que si la lumière ne traverse pas la lune, c'est qu'il y a un point où un corps dense ne la laisse plus passer et alors le rayon revient sur lui-même comme la chaleur revient par un verre auquel adhère le plomb caché. Milton, lui, nous apprend (l. X) que parmi les éléments le plus grossier nourrit toujours le plus pur; la terre nourrit la mer; la terre et la mer nourrissent l'air; l'air de son côté, nourrit ces feux éthérés et notamment d'abord la lune comme étant placée le plus bas, et c'est de là que viennent, dans le visage de cette planète, ces taches, sortes de vapeurs qui ne sont pas encore assimilées à sa substance.

Dante, créateur de la langue italienne et précurseur des « temps nouveaux », nous servira tout naturellement de transition pour passer aux inspirateurs modernes de Milton.

IV

L'auteur qui, logiquement, devrait être ici considéré en premier lieu, c'est Du Bartas. Mais le travail d'Ashton[1] qui étudie d'une façon assez détaillée les rapports du poète anglais avec l'écrivain français nous dispensera de confronte de nouveau les deux auteurs. Nous ne voulons ici remettre en lumière qu'un seul point qui apparaît d'une façon bien manifeste lorsqu'on compare les deux textes : c'est la

1. Ashton, *Du Bartas en Angleterre*, Paris, 1908.

merveilleuse facilité d'amplification de l'auteur du *Paradis perdu*. Une courte phrase, un vers de Du Bartas fournissent parfois à Milton la matière d'un développement.

Ainsi les paroles adroitement flatteuses que le serpent fait entendre à Ève au moment où il cherche à la séduire n'occupent dans le poème français qu'un seul vers. Milton élargit cette brève donnée au point d'en faire tout un petit panégyrique. Pour comparer les deux textes, nous citerons Du Bartas d'après la traduction anglaise de Sylvester; c'est celle que Milton eut sous les yeux bien avant de pouvoir prendre connaissance de l'original.

Du Bartas fait dire au serpent (Cf. trad. de Sylvester : *The Imposture*).

> Eve, second honour of this Universe.

Puis il passe aussitôt à l'objet de sa grande préoccupation : entraîner Ève à la désobéissance. Il formule donc la question fatale :

> Is't true (I pray) that jealous God, perverse,
> Forbids (quoth he) both you and all your race
> All the fair fruits these silver Brooks imbrace?...

C'est le premier vers qui devient de la part de Milton l'objet d'une particulière sollicitude d'élargissement et d'affinement.

> Wonder not *sovran mistress*, — if perhaps
> Thou canst, who art *sole wonder* — much less arm
> Thy looks, the heaven of mildness with disdain,
> Displeased that I approach thee thus and gaze
> Insatiate I thus single, nor have feared
> Thy awful brow, more awful thus retired.
> (L. IX, v. 532).

Mais sans doute notre poète a-t-il ici profité de ses lectures de saint Avitus qui fait prononcer au reptile infernal des paroles non moins adulatrices (l. II, v. 145).

> O felix mundique decus, pulcherrima virgo,
> Ornat quam roseo praefulgens forma pudore
> Tu generi ventura parens, te maximus orbis

Expectat matrem; tu prima et certa voluptas
Solamenque viri, sine qua non viveret ipse.

Milton, on le voit, chante surtout la beauté d'Ève; saint Avitus célèbre à la fois sa beauté et sa future fécondité.

Du Bartas a trouvé, aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, un assez bon nombre d'imitateurs. Et parmi eux figure, comme l'a encore montré Thibaut de Maisières, le Tasse qui dans ses *Sette Giornate*, s'est inspiré de l'auteur de la *Semaine.* et ceci nous remet, une nouvelle fois en présence de l'illustre aède de Ferrare; car lui aussi a servi de modèle au poète anglais.

Mais qu'on ne s'y trompe pas. Le type de Satan tel qu'il a été conçu par le Tasse diffère notablement du Satan britannique. Les titres des deux poèmes sont de nature à nous édifier sous ce rapport. Milton intitule son épopée : *Paradise lost. Paradis perdu.* Perdu par qui? Par nos premiers parents. Mais à l'instigation ou sous l'influence de qui? De Satan. C'est donc le démon qui est le principal agent de cette œuvre de perdition; c'est lui qui en fait mouvoir les ressorts. Adam et Ève, presque passifs à certains moments, se contentent de subir son influence. Or un héros, qu'il s'agisse d'une épopée, d'un drame ou d'un roman, ne peut jamais être complètement antipathique; il faut qu'à ses défauts ou à ses vices il joigne des qualités qui le mettent en vue, le fassent aimer ou même admirer. Dès lors nous comprenons pourquoi Milton communique à son personnage dominant cet air de grandeur, de dignité qui caractérise ses discours comme son attitude[1]; nous comprenons aussi ces crises de mélancolie, d'abattement, d'attendrissement même qui vont parfois jusqu'à lui faire verser des larmes.

En outre nous le voyons faire preuve d'un courage qui ne manque pas, au fond, d'une certaine générosité. Il ne veut pas que ses compagnons participent aux périls d'une entreprise dont lui seul a conçu l'audacieux dessein : il veut seul braver les difficultés et les dangers qui se pré-

1. C'est à ce point de vue que le héros de Milton se montre nettement supérieur par exemple au Satan de l'*Adamus exsul* de Grotius; car dans ce poème le démon et ses comparses ont plutôt l'air de conspirateurs de bas étage (cf. Courthope, *ouvr. cité,* III, p. 404.

senteront à lui lors de son ascension vers des sphères inconnues (l. II). Puisqu'il a les honneurs du pouvoir royal, il veut aussi en assumer les charges et en courir les risques.

Le Tasse procède autrement : son titre, à lui aussi, est symbolique : *Jérusalem délivrée*. Délivrée par qui? Par Godefroid de Bouillon, le grand guerrier chrétien, le chef de la première croisade sur qui se portent notre admiration et notre sympathie. Satan, qui contrecarre cette noble entreprise, ne sert que de repoussoir à l'héroïque figure de Godefroid. Voilà pourquoi le poète a réuni sur son démon tous les traits de nature à le rendre effroyable. Son aspect est farouche, féroce plutôt, son regard est terrifiant; sa barbe longue, hérissée, qui descend sur sa poitrine velue, le rend plus hideux encore.

Et cependant les deux personnages, celui de Milton et celui du Tasse, ont des traits communs. Ils sont orgueilleux presque au même degré, encore que l'orgueil du Satan italien paraisse plus incoercible, et que celui du héros de Milton se tempère parfois — le croirait-on? — d'une certaine modestie. Il arrive à celui-ci de regretter (l. IV) que le destin ne l'ait pas créé un ange inférieur; car alors un rang trop élevé n'eût pas allumé en son cœur une funeste et excessive ambition.

Mais ce ne sont là que des phases transitoires. Au fond le Satan de Milton est fier, tout comme celui du Tasse, de son titre de roi, bien qu'il ne soit roi que d'un ténébreux abîme. Mieux vaut, selon lui, régner en enfer qu'être esclave dans le ciel[1].

Les deux héros ont leur trône et leur sceptre; quand ils parlent, les autres démons rangés autour d'eux restent attentifs et muets. En outre, le discours que Milton fait prononcer à son lugubre souverain des enfers, s'inspire — du moins partiellement — de celui que le Tasse prête, de son côté, à son roi des abîmes. Les deux orateurs commencent par rappeler les luttes glorieuses qu'ils ont soutenues contre le Tout-Puissant, — luttes glorieuses, oui — bien qu'elles n'aient point été couronnées de succès. Et celui qui les a

1. On trouve une idée tout analogue dans le *Queen Mab* de Shelley :

My soul... had long learned to prefer
Hell's freeom to the servitude of Heaven.

fait tomber n'est à leurs yeux qu'un tyran égoïste et cruel dont ils connaissent maintenant la force. Mais il reste, de part et d'autre, un espoir de revanche : ici le Satan du Tasse se montre plus affirmatif que son émule. Il sait, lui, qu'il y a dans la Palestine des hommes qui veulent délivrer le tombeau du Christ et chercher à répandre le culte chrétien sur toute la terre. C'est ce qu'il importe d'empêcher. Il ne faut pas que l'homme, cet insecte né de la fange, occupe un séjour qui n'était digne que de l'archange déchu [1].

Le Satan de Milton est moins affirmatif : Le bruit court, dit-il, que le Tout-Puissant a l'intention de créer un nouveau monde et d'y placer une race d'êtres privilégiés. C'est de ce côté, conclut-il, que nous devons porter nos efforts, explorer cette contrée et tenter une invasion..

Si le Roi de l'enfer a ses suppôts, exécuteurs de ses ordres, le Roi du ciel a ses anges, porteurs de ses messages. Ce rôle a été parfaitement compris par nos deux poètes. Ils présentent les anges comme des adolescents superbes aux yeux brillants, à la chevelure opulente, aux allures à la fois fermes et gracieuses. Ces envoyés célestes ont d'ailleurs dans les deux poèmes chacun ses fonctions spéciales. Dans la *Jérusalem délivrée*, Gabriel a surtout le rôle d'avertisseur; c'est lui qui (au chant I) prévient Godefroid que le moment d'agir est venu et que la saison est propice. Chez Milton, cette même tâche d'avertisseur est dévolue à Raphaël qui lui aussi descend du ciel pour prévenir nos premiers parents qu'un ennemi dangereux (le démon) a contre eux de sinistres desseins.

L'archange Michel, lui, est l'ange guerrier armé du casque, du bouclier et de la lance; chez le Tasse (chant IX) il apparaît, menaçant, aux démons qui étaient sortis de l'enfer pour combattre avec les Infidèles; il les force, les armes à la main, à redescendre dans l'abîme. Chez Milton, ce même archange, armé d'une épée flamboyante, est chargé d'expulser nos premiers parents du Paradis; mais Dieu qui tempère toujours sa justice par la miséricorde, fait en même

1. Le Tasse a peut-être songé au vers de saint Avitus : *Angelico limus succedit honori,* quand il dit (*Gerus. liber.*, ch. IV, str. 10) :

Ne' bei seggi celesti ha l'uom chiamato,
L'uom vile e di vil fango in terra nato.

temps annoncer par son messager que le châtiment ne sera point éternel, qu'un Rédempteur s'offrira en holocauste pour l'humanité coupable.

Ce n'est pas seulement de la *Jérusalem délivrée* que Milton s'est inspiré dans son *Paradis perdu;* il a emprunté aussi certaines idées, nous l'avons dit, aux *Sette Giornate del Mondo creato.* Ainsi c'est de la même façon que les deux poètes (Milton au livre VII, le Tasse dans la Journée III) montrent les eaux, sur l'ordre de Dieu, rassemblées en un même endroit et séparées de l'élément aride. C'est de la même façon encore qu'ils font voir Dieu ordonnant à la terre de produire de l'herbe verte, et aux arbres fruitiers de porter des fruits chacun selon son espèce. Ils ont des expressions semblables pour nous faire assister à la création des deux grands corps lumineux, l'un qui doit être l'astre du jour, l'autre, le plus petit, qui doit éclairer la nuit.

Mais il est un point où les conceptions des deux poètes diffèrent d'une façon visible : c'est quand il s'agit de la création de l'homme. Sans doute ils rappellent tous deux la parole biblique : « Faisons l'homme à notre image et ressemblance ». Seulement chez Milton, le Père, en prononçant cette grande parole créatrice, s'adresse uniquement à son Fils qui est en l'occurrence, son collaborateur; le poète anglais fait abstraction complète du Saint-Esprit qu'il ne mentionne d'ailleurs, nulle part dans son poème. Sans doute, d'accord avec saint Augustin, commenté plus tard par Bossuet, il regarde ce Fils comme une radieuse image de la gloire du Père (l. III, v. 62), comme une émanation de sa clarté, comme une empreinte de sa substance[1]; mais il le juge, malgré tout, inférieur au Père en dignité et en majesté.

Le Tasse, lui, fait au Saint-Esprit la place éminente qu'il mérite. Il fut et il est le grand sanctificateur; il procède de l'amour mutuel du Père et du Fils. En outre le poète italien insiste plus que l'anglais sur ce fait que le Tout-Puissant, quand il s'agit de la création des animaux, des plantes et des astres, ne réclame l'aide de personne; mais, au moment

1. Cf. Bossuet, *Discours sur l'Histoire universelle,* Ed.. 1847, p. 180. Chateaubriand regrette (Appendices, p. 193), et nous regrettons avec lui, que ces deux grands génies, Miltonet Bossuet, quoi que contemporains, ne se soient pas connus.

de faire sortir du néant l'homme, créature raisonnable, il délibère avec les deux autres personnes de la Sainte Trinité.

Fece la terra, e'l Cielo
Pur dianzi e,l sole e gli stellanti chiostri
Nè chiese ajuto o dimandò consiglio.
Ed or creando l'uomo ei si consiglia.
Tanta opra fu.

Puis il apostrophe les Juifs déicides et leur reproche d'avoir méconnu la grandeur et la divinité du Messie. Milton, lui, n'a pas ces mouvements de sainte colère; ses convictions religieuses sont moins ardentes.

Nous avons pu constater tout à l'heure, en analysant la physionomie des deux Satans, que celui du poète anglais ne laisse pas, à certains moments, de nous inspirer, malgré tout, une certaine sympathie parce qu'il paraît susceptible d'attendrissement. Et ceci nous amène à jeter un rapide coup d'œil sur l'*Adamo* d'Andreini; car dans ce drame aussi, nous voyons Belzebuth s'attendrir; il lui semble (tant sa douleur est atroce) que ses yeux sont des lampes ardentes et que ses larmes brûlent son visage.

Sembran suono i sospiri, lampo gli sguardi
E le lagrime mie pioggia di foco.
(*Adamo*, Atto I, scena 3.)

Mais chez Andreini la douleur s'exhale en des accents plus âpres, plus poignants, plus farouches; le héros de Milton montre, en général, plus de modération; le désespoir et la fureur ne se manifestent chez lui que par intermittences.

Quant à l'attitude des autres démons vis-à-vis de Lucifer, leur chef, elle est imprégnée du même respect admiratif dans l'*Adamo* que dans le *Paradise lost*. Une fois que le maître a parlé, tout le monde s'incline; les désirs du chef sont des ordres. Andreini a pris soin, peut-être plus encore que Milton, de préciser le caractère spécial de chacun des démons qu'il met en scène. On voit apparaître successivement Malecano, Ruspican, Arfarat, Maltia, Dulciato. C'est ce dernier surtout qui nous intéresse. Car alors que chez Milton, c'est Satan lui-même qui assume la tâche

délicate et périlleuse du séducteur, dans le drame d'Andreini c'est Dulciato (son nom est d'ailleurs tout à fait symbolique) qui est chargé par Lucifer d'aller séduire la mère du genre humain. Dulciato a surtout le don de flatter, de s'insinuer dans les bonnes grâces de ceux à qui il s'adresse. Alors que d'autres, par leur aspect et leurs paroles, ont plutôt pour effet de terroriser, lui, Dulciato, sait séduire et charmer.

Ce procédé de différenciation des démons est repris aussi par Milton qui a trouvé, semble-t-il, les prototypes de Lucifer, Belial et Belzebuth plus encore dans l'*Adamus exsul* de Grotius que dans l'*Adamo* d'Andreini. Seulement il leur prête, nous l'avons dit, un air de grandeur, de dignité qu'ils n'ont pas chez l'auteur suédois [1].

Avec les visions d'horreur alternent dans le drame d'Andreini les tableaux idylliques quand il nous transporte dans l'Eden et, comme Milton, nous en fait savourer les charmes. Son style imagé, gracieux, d'une suprême élégance, s'adapte d'ailleurs parfaitement aux choses qu'il décrit [2]. Et Milton a su emprunter à ce style sa grâce et

1. On nous permettra de ne pas trop insister ici sur l'*Adamus exsul;* ce drame est en effet d'inspiration plutôt nordique.

2. Cf. *E. Bevilacqua,* art. cité du *Giornale storico della Letteratura italiana,* 1894, p. 135. On sait que l'*Adamo,* paru en 1613, est dédié à Marie de Médicis; il fut joué en France avec un vif succès.

On a fait remarquer (cf. E. Briggs, *L'incrédulité et la pensée anglaise en France,* R. H. L. F., oct.-déc. 1934), que certains passages du *Paradis perdu* pourraient être traduits en italien facilement et avec une extrême élégance. Un italianisant qui se serait fait la main à ces sortes d'exercices pourrait tenter l'essai. Il est certain, en tout cas, que c'est la lecture attentive de l'*Adamo* qui a contribué à donner au style de l'épopée anglaise ce caractère d'harmonie assez spécial. N'oublions pas toutefois (mais ceci concerne surtout le fond) que beaucoup de scènes qui, chez Andreini, sont d'une longueur démesurée (tel, par exemple, le dialogue (Acte II, scène 3) entre Ève et le Serpent) est réduit, chez l'auteur anglais, à de plus justes proportions. D'autre part, quand (Acte III, scène 1) Ève présente à son mari la pomme fatale, il faut reconnaître, cette fois à l'éloge du poète italien, que l'attitude prêtée par lui à notre premier père est plus énergique que chez Milton. Adam oppose aux tentatives séductrices de sa femme une résistance plus vigoureuse. Milton fait simplement dire à son héros : « Tu as tenté une action hardie, Ève téméraire; tu as provoqué un grand péril, toi qui non seulement as osé convoiter des yeux ce fruit sacré, objet d'une sainte abstinence, mais qui poussant plus loin l'audace, y as goûté, malgré la défense d'y toucher. »

Puis aussitôt nous le voyons fléchir et faiblir lâchement : « Cependant peut être ne mourras-tu point; peut-être ton action n'est-elle pas si détestable à présent que le fruit a été goûté et profané par le serpent et qu'il en a fait un

son harmonie, mais il n'en imite point les bizarreries ni l'emphase.

La félicité de nos premiers parents ne sera pas de longue durée par suite des flatteries obséquieuses et perfidement insinuantes de Dulciato. Le discours que ce suppôt de Satan adresse à Ève, discours imité par Milton, ressemble un peu à celui que tiendrait à sa Dulcinée un amoureux trop épris; on le voit prêt à s'agenouiller devant notre première mère comme devant une déesse; ne va-t-il pas jusqu'à baiser la trace de ses pas?

On le voit. Il y a dans l'analogie que le discours correspondant de Milton offre avec celui d'Andreini — sans compter les autres affinités déjà signalées — une preuve manifeste que le poète anglais, s'il n'a pas vu représenter l'*Adamo*, l'a du moins lu plusieurs fois peut-être et s'en est inspiré.

Quand on passe en revue la galerie des auteurs qui ont alimenté la veine poétique de notre aède, on a l'impression que c'est d'abord aux sources de l'antiquité classique qu'il a puisé. Faut-il s'en étonner quand on songe que tout jeune, il s'est nourri, et avec quels délices! des poètes grecs et romains. Doué d'ailleurs d'une mémoire prodigieuse, il en a retenu par cœur de longs extraits qui, au moment venu, ont rejailli spontanément devant son esprit. On peut donc affirmer, sans crainte de se tromper, que c'est à l'école des anciens, d'Ovide notamment, qu'il a acquis ce merveilleux don d'amplification dont il a fait un si heureux usage. Ne réussit-il pas plus d'une fois à transformer une chrysalide en un magnifique papillon? Ou pour parler sans métaphore, une idée à peine indiquée, une image à peine suggérée par Dracontius par exemple, ne deviennent-elles pas, sous les doigts d'artiste de Milton, une description superbe, riche de coloris et d'un relief saisissant?

Et ce sens du pittoresque qu'il possède à un si haut

fruit commun déjà privé de sainteté avant que nous y ayons touché » (l. IX).

Le langage de l'Adam d'Andreini est bien plus ferme, plus catégorique : « Ah non! s'écrie-t-il, il ne sera pas dit, non certes, que, pour te faire plaisir à toi, je me montre ingrat et rebelle vis-à-vis de Dieu; car obéir à la femme c'est désobéir à Dieu, mon Maître, mon Créateur. » Si finalement il succombe, lui aussi, ce n'est pas faute d'avoir combattu.

degré, ne paraît avoir en rien affaibli, a dû certainement s'affiner au cours de son voyage en Italie, si fertile en aimables et charmantes visions, si riche en lectures suggestives au nombre desquelles il faut surtout placer, avec les auteurs chrétiens du haut moyen-âge, Dante, le Tasse et Andreini.

Et enfin, si le *Paradis perdu*, en dépit des déboires et des douloureuses contrariétés du poète, en dépit aussi de certaines visions d'épouvante qui ont d'ailleurs leur genre spécial de beauté, si le *Paradis perdu*, disons-nous, baigne dans une atmosphère de paix et de sérénité, n'est-ce pas, encore, en dernière analyse, au souvenir du lumineux ciel d'Italie qu'il le doit?

Henri Glaesener.

LES IDÉES FRANÇAISES DANS L'ŒUVRE D'UN HISTORIEN NORVÉGIEN

ERNST SARS[1]

Dans son beau livre sur Björnson, M. Jean Lescoffier écrit : « Dans l'histoire des idées en Norvège pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, Ernst Sars occupe une position centrale. Il suffira de dire ici que, si quelqu'un fut orienté vers la pensée occidentale, c'est lui. Il appelait la France sa seconde patrie ».

Ceci est parfaitement exact.

On ne peut comprendre la Norvège moderne sans aussi connaître Sars. Il est un des promoteurs de la lutte que soutint la Norvège au XIX^e siècle pour son indépendance nationale; comme on l'a dit, son œuvre historique a servi de programme aux efforts qui ont préparé la dissolution de l'Union avec la Suède en 1905.

Il fut l'historien de notre nationalité, et son œuvre historique se rattache exclusivement à sa patrie, mais son principal ouvrage fut inspiré d'idées européennes et de lois universelles, et de cette façon cet ouvrage n'est pas seulement un grand monument national, il est aussi du point de vue européen une œuvre classique sur l'épanouissement, la décadence et le relèvement d'un peuple.

C'est une œuvre où s'exprime excellemment la philosophie d'Auguste Comte, le positivisme, la science socio-

1. L'Institut d'Études Scandinaves de l'Université de Paris se propose de donner dans le courant de cette année une traduction commentée de l'ouvrage d'Ernst Sars : *Introduction historique à la constitution norvégienne.*

logique, qui cherche à trouver les lois de la vie sociale de la même manière que les naturalistes trouvent celles de la nature. En s'appuyant sur Comte qui partait du principe que l'art doit être une force spirituelle, que l'histoire ne doit pas seulement jeter une lumière sur le passé, mais qu'il s'agit, pour employer les propres termes de Comte, de « voir pour prévoir », Sars devint un historien, non pas parce qu'il aimait le passé, mais parce qu'il aimait l'avenir. Il parvint à éveiller la nation en lui donnant conscience de son vrai caractère, il lui montra sa voie, et créa ainsi une histoire nouvelle.

« History is past politics and politics are present history », dit un historien anglais, et le sort changeant de la Norvège en est un exemple caractéristique. Trois historiens ont jeté les bases de la nouvelle Norvège; ils sont, en vérité, les constructeurs du royaume; or, pour employer une expression de Sars, on peut dire, en parlant d'eux, qu'ils ont eu recours à la Norvège du passé pour aider la Norvège nouvelle dans les périodes difficiles. En 1814, lorsque le pays fut de nouveau un royaume indépendant et se donna une constitution libre à Eidsvold, celle-ci ne fut pas exclusivement l'expression des idées de la Révolution française; la source principale était l'esprit des sagas qui venait de l'époque de notre indépendance au Moyen-Age et qu'avait créé l'auteur de nos sagas royales, c'est-à-dire de notre histoire, l'Islandais Snorre Sturlason.

L'école historique norvégienne fut fondée en 1840-50 par P. A. Munch; dans son magistral ouvrage *Det norske folks historie (L'Histoire du peuple norvégien)*, il rendit à la nation ses lettres de noblesse, il lui rendit sa place dans la communauté nordique, il montra qu'elle était l'égale spirituelle de la Suède et du Danemark. Munch ne parvint pas à dépasser la date de 1397, date où la Norvège était déjà unie au Danemark; il voyait toute la période suivante jusqu'en 1814 comme un grand vide, qu'il ne croyait pas pouvoir remplir lui-même; il se contenta de sauvegarder tout ce qu'il pouvait de l'histoire la plus ancienne et de présenter cette histoire bien vivante à son peuple.

Ernst Sars fut au contraire le premier historien qui écrivit une histoire complète de la Norvège et, mieux que cela,

il trouva la continuité, l'enchaînement organique de la vie de notre peuple; il accomplissait ainsi un exploit national, son œuvre se trouvait être la « Magna Charta » spirituelle de notre nation.

Dès l'origine, il avait pensé que la grande œuvre de sa vie serait une réaction contre le pessimisme national des autres écrivains et contre l'ensemble de l'esprit scandinave qui refusait à la Norvège toute possibilité d'indépendance dans le passé comme dans le présent; il tenta de donner l'explication des périodes tragiquement changeantes de la vie du peuple norvégien : la grandeur et la prospérité du royaume au Moyen-Age, quand sa puissance s'étendait des îles anglo-écossaises jusqu'au Groenland et à l'Islande et que ses hardis navigateurs découvraient l'Amérique; puis au XIV^e^ siècle, la décadence qui coïncide avec l'invasion des marchands hanséatiques, la peste noire et l'union avec le Danemark : en 1536, on touche le fond de l'abîme lorsque la Réforme fut établie et que disparut ce qui restait de la Norvège indépendante; enfin le relèvement de 1814, lorsque la liberté, comme on a dit, fut trouvée presque par un hasard heureux, et que la nouvelle Norvège indépendante inaugura avec la Suède une union que lui imposaient les puissances alliées victorieuses.

Personne auparavant n'avait vu l'enchaînement possible de ces différentes périodes. Le grand poète Henrik Wergeland l'avait, il est vrai, soupçonné. Il avait dit : l'histoire de la Norvège est pareille à un anneau brisé, dont les fragments seraient soudés avec un métal impur, les deux fragments d'un noble métal étant la période des sagas et la renaissance norvégienne au XIX^e^ siècle, la soudure étant la période danoise. Il fallait donc éliminer cette soudure pour que la nation pût retrouver ses vrais ancêtres, les Norvégiens de jadis, enfants de la liberté.

Vers 1860, l'historien Birkeland protesta contre cette conception; il estimait qu'il y avait eu rupture complète. Les anciens Norvégiens n'étaient pas les vrais ancêtres des Norvégiens nouveaux, car l'ancienne Norvège avait disparu longtemps avant 1536, avant l'introduction de la Réforme qui marque le point le plus bas de notre histoire. Cette année 1536 n'était pas du tout une fin, elle représentait le commen-

cement de quelque chose de nouveau. C'est à partir de cette année que se fit le relèvement. Ce furent notamment les hommes de la période danoise qui par un travail long et infatigable fondèrent la Norvège nouvelle. Ils étaient de ce fait les vrais ancêtres.

On ne pouvait donc établir un enchaînement qu'entre la période de l'union avec le Danemark et la conquête de l'indépendance de 1814. En dehors de cela, pas de continuité. Le Professeur Aschehoug déclarait en même temps dans un ouvrage de droit public que la forme de l'État norvégien avait subi trois modifications profondes dues à des facteurs externes, notamment à la pauvreté économique, et que ces modifications avaient détruit presque toute continuité entre l'organisation politique et sociale qu'ils abolissaient et celle qu'ils introduisaient.

Sars se dressa contre cette conception pessimiste. Il fit valoir et démontra que la tradition n'avait jamais été complètement rompue, parce que le peuple était constamment resté lui-même. L'ancienne Norvège n'avait pas été anéantie, elle continuait à vivre dans les Norvégiens d'aujourd'hui. Les paysans, au fond de leurs vallées, avaient été les héritiers de la civilisation, de la langue et des coutumes. Obscurément, fidèlement, ils avaient sauvé la flamme qui brillait de nouveau après 1814. Le romantisme national avait exploité les trésors gardés par eux. En eux, la jeune Norvège retrouvait sa vraie tradition. Sur ces paysans elle pouvait bâtir l'avenir du pays. Il affirma avec force que ce n'était pas seulement le climat d'un pays et sa conformation naturelle qui exerçaient une influence décisive sur le développement d'un peuple, mais que c'étaient plutôt les notions fondamentales sur lesquelles reposait l'organisation d'une société; ces notions étant opposées en Norvège et au Danemark, les deux peuples ne pouvaient jamais se fondre.

« L'époque danoise » ne signifiait pas la disparition de la culture norvégienne, non plus qu'une fusion des deux pays, mais au contraire une transition naturelle et nécessaire pour arriver au développement ultérieur et indépendant de notre peuple. L'organisation sociale avait donné au fur et à mesure une empreinte nationale aux immigrants

danois et les deux sociétés, paysans autochtones et immigrants danois, s'étaient rapprochées, apparentées et unies de plus en plus.

Il combinait ainsi les conceptions de Wergeland et de Birkeland au sujet de nos ancêtres et établissait qu'il y avait continuité dans notre histoire. L'essence de l'histoire norvégienne depuis la Réforme jusqu'à ce jour était une lutte pour guérir cette brisure, éliminer les éléments étrangers, reconstituer l'unité nationale et la continuité historique.

Que l'organisme pût guérir cette brisure, que cette guérison pût amener une union nationale, ceci revenait à dire que la nationalité n'était pas une force toute faite, mais un produit dû au développement organique, qu'elle « était un organe de culture, grâce auquel la culture se développe ».

Les causes du sort changeant de la Norvège n'étaient pas externes mais internes, non pas matérielles, mais spirituelles, dues non à des lois mécaniques, mais à des lois organiques, qui n'ont pas été découvertes dans des études de détail mais bien dans des études d'ensemble.

C'est pourquoi le relèvement de la Norvège en 1814, tout comme son humiliation en 1536, n'avait pas été un effet du hasard, car les deux renversements étaient motivés par des causes générales dues au développement et aux conditions intérieures de la nation, développement que les événements extérieurs pouvaient seulement hâter ou retarder, sans en modifier le résultat. Sars avait trouvé là la loi de ce développement, l'expression vraie de la pensée d'un naturaliste. Et c'était là une forme de pensée qu'il n'avait pas acquise par l'étude, mais qui lui était innée.

Comme historien il représentait le cas rare et, en Norvège unique, d'un naturaliste doublé d'un philosophe et d'un artiste, résultat heureux et harmonieux d'un legs héréditaire.

Johan Ernst Welhaven Sars, né en 1835, mort en 1917, était fils de pasteur, mais la conception luthérienne de la vie ne devait pas le marquer de son empreinte. Au contraire, il fut élevé dans l'observation de la nature et dans les méthodes scientifiques.

L'intérêt principal de son père, Michel Sars, n'était pas la religion, mais les études zoologiques auxquelles il pouvait s'adonner tout à loisir dans sa charge de pasteur sur la côte ouest de Norvège; aussi bien en 1854 il abandonna le sacerdoce pour devenir professeur de zoologie à l'Université d'Oslo. Ernst, tout comme son père, avait voulu devenir naturaliste; son célèbre frère, Ossian, devint zoologue; toutefois, ce n'est pas à son frère, spécialiste des recherches minutieuses, qu'il ressemble, mais à son père, au savant qui parvint à faire des découvertes dans l'histoire de l'évolution et à en fixer les grandes lignes.

Ses dispositions artistiques lui venaient du côté maternel, de la famille Welhaven qui comptait des talents si variés, de sa mère, Maren Sars, sœur du poète Welhaven, qui était la figure centrale de la famille et du cercle d'amis qui forma plus tard le premier salon politique, artistique et littéraire du pays.

Maren Sars était une admirable conteuse, qui joignait l'esprit et la fantaisie au sens de la réalité. Ses deux charmantes filles, Mally, mariée à un grand interprète des chansons populaires, Thorvald Lammers, et Eva, cantatrice célèbre, mariée à Fritjof Nansen, avaient toutes deux hérité des dons musicaux de la famille. Les qualités artistiques d'Ernst résidaient dans son imagination qui jaillissait, non pas du cœur, comme chez sa mère, mais du cerveau, dans son sens de la langue, du style et de la forme.

Sa facilité de penser abstraitement, de chercher les grands enchaînements, sa passion des idées est tout de suite évidente. Dans son premier article *Bergen et ses habitants*, écrit en 1855, il exprime la conviction qu'il existe « des ponts qui franchissent l'abîme entre la jeune génération et notre riche passé ». Et, ici déjà, on trouve l'origine de cette loi organique, que j'exposerai plus loin. On la voit mieux encore dans son étude sur l'*Union de Kalmar* en 1397 entre la Suède, le Danemark et la Norvège où il traite du problème du déclin. Son raisonnement est ici tout scientifique : c'est ainsi qu'il dit : « Essayons d'*expliquer* cet état comparable à la mort puisque c'est le seul moyen de le *décrire* ». Ailleurs, il écrit : « Tout événement, et notamment un événement faisant époque, ne peut être compris que

lorsqu'on le considère par rapport à toute une évolution ». Il explique la décadence de la Norvège comme le résultat « d'un processus naturel ». Lorsqu'on considère les événements historiques d'une façon plus approfondie, dit-il, « cette décadence apparaît nécessaire ». La décadence n'était pas une œuvre du hasard, elle avait été préparée par une longue période de développement et de cette manière il apparaît que le grand contraste entre l'âge d'or de la Norvège et sa décadence n'est qu'apparente.

Mais ce qu'il y a de plus curieux dans ce traité, c'est que, bien que le sujet en ait été mis au concours dans un esprit scandinaviste, la réponse de Sars était tout à fait anti-scandinaviste. (J'entends par scandinaviste la tendance à amalgamer les trois nationalités). Pendant un séjour d'études au Danemark ceci se manifesta clairement; il eut conscience de sa nationalité et à partir de ce moment la pensée nationale devint le fondement de ses études. Il voulait essayer de déterminer la base du développement national, trouver des lois expliquant les hauts et les bas de l'histoire norvégienne. Ceci l'amena par la suite à examiner s'il existait des lois historiques générales, et ici ce furent la philosophie française et anglaise ainsi que l'histoire qui le stimulèrent et l'aidèrent à se trouver lui-même.

Lorsqu'il lut en 1857 l'œuvre de l'historien anglais Buckle, intitulée : *Histoire de la Civilisation en Angleterre*, cette œuvre fit sur lui une forte impression. Plus tard il a critiqué de manière cinglante, les idées et les méthodes de Buckle, il le jugeait peu profond, étroit et dogmatique, mais au début il trouva dans son œuvre « des idées larges et nouvelles dont certaines lui donnaient le vertige ».

Buckle lui apprit à s'arracher à l'esclavage de la matière, des recherches sans but, et à rassembler les faits selon les lois de la continuité, de même qu'il lui apprit que l'histoire devait être liée à la vie politique du jour. Mais le plus important fut que Buckle l'amena à étudier la source principale, la grande œuvre d'Auguste Comte, le *Cours de philosophie positive*. C'est là qu'il trouve enfin son fil conducteur. Dans le positivisme il trouva la base nécessaire à sa pensée et fixa son point de vue historique qui mit la plus profonde empreinte sur sa personnalité et son œuvre.

Ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'Auguste Comte qui eut une si grande influence sur l'historiographie française et sur l'historiographie anglaise, a exercé une action plus féconde encore peut-être sur l'ouvrage principal de l'histoire norvégienne.

Sars n'approuvait pas toutes les conceptions de Comte, mais il approuvait sa pensée fondamentale, et ici il faisait, du reste avec les nuances et la critique qui s'imposaient, une application des lois de la nature au développement de la société. A la théorie de Comte qui cherchait la base de la culture moderne exclusivement chez les peuples méditerranéens, Sars opposait de propos délibéré un développement germanique indépendant. Il trouvait également que Comte était trop dogmatique et ne comprenait pas pleinement le rôle que jouaient les sentiments, tant dans la vie religieuse que dans l'histoire.

Il a été dit avec raison que la rencontre de Sars avec le positivisme n'a créé ni crise, ni rupture dans son développement, et cela était naturel. Ainsi que l'a dit son ami, l'historien de la littérature Gerhard Gran, « il trouva chez Comte la confirmation de sa propre pensée, non seulement la confirmation, mais un élargissement considérable de son horizon. Il avait de son propre chef essayé de prouver la continuité dans un domaine limité, Comte lui démontra la continuité serrée et interrompue entre tous les phénomènes de l'univers ».

Si Sars trouva chez Comte sa méthode historique, il trouva chez Darwin la science de l'évolution et dans les œuvres et la méthode organique de Herbert Spencer la loi historique qu'il élabora lui-même pour en faire sa loi organique. Les lois de Spencer sur la différenciation et l'intégration lui démontrèrent que le scandinavisme, la pensée de faire fusionner les peuples nordiques, était en somme un retour en arrière et en réalité impraticable, que le mouvement d'indépendance faisait pacte avec le développement progressif des lois de la nature et que seul un développement national était possible.

L'historien Halvdan Koht a dit à ce sujet « que Sars vit comment le développement divisait incessamment l'humanité en nations de plus en plus nombreuses et rendait

les nations réciproquement de plus en plus différentes; il comprit que, même si les peuples pouvaient et devaient s'organiser en collaboration, ils ne pourraient reformer les anciennes unités, car ce qui avait été désuni ne pouvait plus jamais s'unir ».

C'est grâce à Spencer qu'il put plus tard soutenir que l'ancienne littérature norroise n'était pas nordique, mais norvégienne, et qu'il ne s'agissait pas d'une localisation due au hasard, mais d'une localisation solidement ancrée dans un développement de culture nationale.

Nombreux sont les autres historiens et philosophes célèbres, tant français qu'anglais, qui ont exercé une influence sur lui. En Angleterre, l'œuvre de Lecky sur l'histoire du rationalisme, Stuart Mill, et plus tard le livre de Carlyle sur *Les Héros et le Culte des Héros*. En France, tout d'abord Tocqueville, son unique prédécesseur européen dans l'interprétation de l'histoire au point de vue exclusivement social, comme dit Koht. *L'Ancien régime et la Révolution* est sans doute l'œuvre historique qui sous des apparences extérieures variées reconnaît clairement la base permanente, la continuité historique. Tout comme Tocqueville voyait dans la Révolution, non pas une rupture violente avec le passé, mais le résultat d'un long développement, Sars de son côté regardait l'œuvre de liberté en 1814 comme le point final.

Et il utilisa la célèbre conception de Tocqueville sur la chute de la noblesse française et la situation dominante de l'aristocratie contemporaine anglaise [à savoir que seule, à la longue, la possession de la puissance politique peut conserver les avantages sociaux], pour expliquer le sort changeant de la vieille aristocratie norvégienne et pour chercher une confirmation de sa doctrine, suivant laquelle la Norvège était le plus démocratique des royaumes nordiques parce qu'elle en avait été le plus aristocratique.

Il utilisa également sur ce point la doctrine contenue dans le livre d'un autre grand historien français, Fustel de Coulanges, *La Cité Antique*, qui dit que le changement de religion transforme une société et anéantit les institutions politiques. Il considérait avec Fustel de Coulanges la religion comme l'élément qui unit tout dans la société primi-

tive, il prétendait toutefois que le principe religieux dont naît l'autorité n'était pas le sentiment le plus fort chez les Germains, mais que le principe militaire était celui qui chez eux avait la plus grande importance. C'est aux historiens français qu'il devait cette conception, surtout à Guizot dont cependant il ne partageait pas les vues sur les Germains.

Au total il a beaucoup appris de l'*Histoire de la Civilisation* de Guizot, tant au point de vue du style que de la méthode, bien que Guizot ne fût pas positiviste. Chez Guizot il trouva des idées générales, « une logique des faits » et l'ouvrage tentait de donner une explication du présent et de trouver, plus loin encore, la ligne même de l'évolution vers l'avenir. Toutefois Sars trouvait que Guizot était effarant de sécurité et de clarté. « Guizot », dit-il, « parle souvent de la pensée de la Providence, de ses projets, de sa volonté, de ses intentions, avec la même sûreté que s'il avait fait partie du Conseil suprême ».

Sars se sentit également attaché à d'autres historiens français qui replaçaient les faits dans leur enchaînement nécessaire et qui exigeaient une philosophie comme base de l'histoire, tels que Montesquieu, Sismondi, Thierry, Michelet et Taine. Il citait avec joie ces mots de Taine : « Le signe d'un esprit supérieur, ce sont les vues d'ensemble — sans une philosophie, le savant n'est qu'un manœuvre ». On retrouve dans ses écrits toutes les idées de ces penseurs et de ces historiens; toutefois il s'est approprié leurs idées en pensant par lui-même, il les a vécues et senties et son œuvre est entièrement originale, elle n'est à aucun moment une imitation.

Trygve Ræder, l'auteur d'une biographie de Sars à l'occasion du centenaire de la naissance de celui-ci en 1935, fait ressortir que Sars parle quelque part dans son œuvre de l'extraordinaire jeu d'actions et de réactions entre l'esprit anglais et français « ce feu croisé entre deux peuples au XVIII^e^ siècle d'où naquit un mouvement qui transforma l'Europe ». Il attire l'attention sur le fait que longtemps avant que ce feu croisé ait commencé, le grand poète philosophe et historien norvégien-danois Ludvig Holberg avait visité les deux pays et y avait reçu des impulsions spiri-

tuelles si vives qu'il avait dans sa manière de penser et dans son œuvre « anticipé » ce feu croisé. Ce même « feu croisé », ce jeu d'actions et de réactions entre l'esprit français et anglais se répéta également vers le milieu du XIX^e siècle, et Ræder prétend que nul n'a, sans doute, suivi ce jeu de façon aussi indépendante, ni n'en a tant appris que Ernst Sars, qui alliait à la théorie de l'évolution et à la biologie anglaises le positivisme français.

La théorie anglaise de l'évolution a sans doute joué un grand rôle dans le développement de l'idée que Sars se faisait de l'histoire de la Norvège, mais l'influence et l'action de l'esprit et de la pensée français demeurent quand même les plus fortes. Le premier et je crois l'unique grand voyage qu'il fit à l'étranger fut en France en 1877. De Paris il écrivit ce qui suit, à son ami de jeunesse Björnson et cela prouve clairement ce qu'était pour lui la France. « Tu te rappelles que j'ai toujours été un gallomane enragé et que tout comme Wergeland j'ai fait de la France ma seconde patrie ».

Son amour pour la France s'avéra nettement durant ses années de collaboration (1867-71) au journal *Norsk Folkeblad (Le journal du peuple norvégien)*. Vers 1870 il soutenait que : « ce sont les idées françaises et non le knout russe, ni les baïonnettes à scie des Prussiens, qui gouverneront le monde ».

Un soir qu'il s'en retournait chez lui, après avoir passé la soirée à la Société des Étudiants, il apprit la catastrophe de Sedan. Cela le toucha si fort qu'il dût se retenir à la grille qui bordait le chemin. « La défaite française » avait-il déjà écrit le 13 août, « entraînerait pour la Norvège et pour le monde entier une suite infinie de malheurs ».

Vers l'automne il espérait la « levée en masse de la nation », mais ses espoirs furent déçus et après la guerre il écrivit des lignes amères sur les Allemands. « Ils commencèrent par être une armée en marche et ils ont fini par être une garnison de forteresse ». Au cours de l'été 1871, lorsqu'il put dire à ses lecteurs que la France était en train de se relever, il écrivit avec chaleur : « Les Français ont le privilège de surprendre le monde à la fois par leur force et leur faiblesse ».

Et jusqu'à la fin de sa vie, il resta l'ami de la France. Ce fut lui qui avec G. Brandes ramena Björnson vers la France et la pensée française.

Si Sars revient sans cesse avec passion à l'étude des grands historiens philosophes, — ses nombreuses notes en font foi — ce n'est pas uniquement en vue d'établir la base positive d'un plan national et démocratique pour notre politique intérieure, mais afin de pouvoir dire son mot et participer à la « discussion européenne » sur le positivisme.

Lorsqu'il fut nommé en 1870 à l'Université, il fit une série de conférences intitulées : « sur le développement d'une science historique générale et abstraite ». Ces « conférences de jeunesse », dit Gerhard Gran, « étaient quelque chose de nouveau et d'exceptionnel à notre Université, elles donnaient en Norvège le premier exposé systématique et approfondi du positivisme franco-anglais, et déjà quelques vues sur la doctrine de l'évolution; elles étaient animées d'un discret enthousiasme pour les sciences naturelles et on y remarquait la tendance à appliquer aux sciences morales les méthodes des sciences naturelles; avant tout elles présentaient et discutaient des auteurs, Buckle, Comte, Stuart Mill, qui étaient alors presque inconnus chez nous ». Plus tard, dans les nombreuses revues qu'il créa, ses amis et lui exposèrent la science positiviste.

Sous ce rapport aussi il fut l'homme d'avant garde qui maintint les liens avec l'Europe. Arrivé à un âge plus avancé il fit également des conférences sur les grands historiens français et anglais.

Le grand rêve de sa jeunesse avait été d'écrire un livre sur la philosophie de l'histoire ou sur ce que Comte, son maître, appelait sociologie. Il voulait essayer de découvrir la cause des périodes d'épanouissement et de décadence d'un peuple. Au lieu de ce livre, il écrivit son grand ouvrage sur les causes de la grandeur et de la décadence de la Norvège. Il avait, dans son traité sur l'Union de Kalmar, exposé l'époque de déclin et de décadence, dans son autre traité sur l'Union avec le Danemark il démontra comment fut préparé le nouveau relèvement du pays.

Dans cette œuvre capitale de sa vie : *Vue d'ensemble sur l'Histoire de la Norvège*, bâtie sur une conception d'unité

et qui était le fruit de ses études européennes, il inséra ces problèmes dans un vaste ensemble.

Il en a été de l'idée fondamentale de Sars sur la continuité dans l'histoire de la Norvège, comme de tant d'autres idées révolutionnaires qui sont aujourd'hui évidentes. Björnson l'avait prévu dans son discours pour Sars en 1892 lors de la fête donnée à l'occasion de l'achèvement de son œuvre, au moment où la lutte politique pour l'indépendance battait son plein.

« Sa manière d'envisager le cours de notre existence nationale sera bientôt celle de centaines de milliers d'hommes qui ignoreront que c'est lui qui en est la source; elle exaltera leur amour de la patrie et deviendra ainsi un patrimoine pour toute leur vie sans qu'ils sachent à qui ils le doivent et c'est la manière la plus belle et la plus féconde de devenir immortel ».

Mais lorsque cette idée naquit, ce fut dans la solitude et la douleur, elle se fit jour au cours d'âpres luttes, avec une violente passion.

Il a lui-même écrit : « La compréhension de l'histoire ne s'acquiert pas par des raisonnements en se tenant à distance. Il ne s'agit pas seulement de la méditer, il faut la vivre et la sentir ». Si quelqu'un a vécu sa conception, c'est bien lui. C'est un grand sentiment passionné pour la Norvège qui supporte son œuvre, un sentiment qui se rapproche du désespoir dans les paroles que ses amis et lui écrivirent dans l'article d'introduction du journal *Vort Land (Notre Pays)* qui parut en 1867 : « Quelques jeunes gens qui n'ont pas abandonné la foi dans le droit et les possibilités qu'a leur pays de subsister comme puissance indépendante, se sont proposé de publier un journal hebdomadaire portant le nom ci-dessus ».

La flamme qui anime le jeune Sars, c'est la pensée d'une Norvège indépendante au point de vue national, politique, littéraire et linguistique. Ce qui le pousse, c'est la crainte d'une politique de fusion avec la Suède, la crainte d'un scandinavisme qui ne réunirait pas trois peuples libres, mais qui opprimerait et effacerait le royaume de Norvège.

Son œuvre principale *Utsigten* (Vue d'ensemble) était à l'origine, comme il a été dit précédemment, un manuel

destiné à prouver combien le scandinavisme était peu historique. Cette œuvre était dirigée contre ceux qui, pour des raisons économiques, doutaient de la possibilité d'une Norvège indépendante. Sars opposa avec force au découragement national que ce n'étaient pas seulement les facteurs matériels qui décidaient du relèvement ou du déclin d'un pays, mais les facteurs politiques.

C'est dans le domaine de l'histoire que la lutte pour l'indépendance complète éclata et c'est aussi dans ce domaine qu'on allait trouver la solution. A partir de 1867, Sars commença à se préparer à la grande lutte et en 1873 il publia le premier volume de la *Vue d'ensemble*, qui devait à quelques années d'intervalle être suivi de trois nouveaux volumes et terminé en 1891. Grâce à cette lente parution, Sars martela ses lois, ses nouvelles pensées, dans l'esprit du peuple et celui-ci se les appropria définitivement. C'est une œuvre qui fait époque dans notre littérature, unique dans sa conception, son exécution et son action. C'est là qu'il expose sa célèbre loi organique, qui n'était pas inconnue des historiens français, mais qu'il a développée plus clairement que quiconque : « Une forme qui à une époque donnée a été comme une enveloppe vivante, un organe de progrès, sera à une époque ultérieure comme une écorce desséchée qui empêche la sève de circuler».

C'est à l'aide de cette loi organique et par une dialectique trouvée chez Hegel, qui a agi de la même manière sur Karl Marx dans sa conception historique de la lutte des classes, que Sars avança la formule paradoxale de lois qui expliqueront le rythme de l'histoire de la Norvège.

La Norvège avait perdu son aristocratie parce que celle-ci était la première et la plus forte des trois aristocraties scandinaves, c'est pourquoi elle devint, à l'époque de l'union, le pays plus démocratique et se trouva opprimée par les deux autres. Mais ce qui à cette époque était la cause de notre faiblesse devint plus tard notre force. Car, du fait que le peuple norvégien était un peuple paysan, une démocratie devint à une époque nouvelle la source principale de notre renaissance politique et nationale.

Nous voyons clairement ici l'influence de Hegel, la thèse aristocratie et l'antithèse démocratie, les deux s'unissant

en une unité supérieure. Mais la pensée elle-même, la loi est formée d'une manière indépendante et nationale en un véritable esprit positiviste et ce sont des conceptions franco-anglaises et non allemandes qui lui servent de point de départ.

Les années ont exercé leur action sur l'œuvre de Sars comme sur tous les autres ouvrages historiques, certaines de ses conceptions demeurent, d'autres apparaissent périmées, par exemple sa conception de la Norvège comme pays le plus aristocratique et son explication des causes de son déclin. Mais sa loi de continuité dans l'histoire de la Norvège et la seconde partie de la formule : causes de relèvement, sont restées debout.

La *Vue d'ensemble sur l'Histoire de la Norvège* n'est pas seulement un ouvrage scientifique de haute valeur, c'est au plus haut degré une œuvre d'art. La forme et le style ont reçu fortement l'empreinte des maîtres français. Ils peuvent aujourd'hui paraître quelque peu démodés, mais le style demeure néanmoins clair, vif, nuancé et plein de relief. Il atteint au plus haut dans le portrait. Sa description des rois, des hommes politiques et des poètes en vue sont de petits chef-d'œuvres, attachants par la vivacité, la distribution de l'ombre et de la lumière et l'analyse pénétrante de l'âme. Ils montrent l'excellent psychologue moderne qu'il était. Là aussi il joignait l'art et la science, il plaçait le culte des héros dans une grande continuité, car il concevait les grands hommes comme étant les organes représentatifs de l'évolution. Björnson a appelé cela « le don et la responsabilité du *chef* », Sars l'a exprimé dans la phrase où il dit que « l'histoire mondiale a eu un caractère aristocratique, qu'elle a été dirigée par des idées générales incarnées dans certains hommes d'élite ».

Ses qualités artistiques s'affirmaient surtout dans sa conversation. Comme causeur il était unique, « le meilleur causeur qu'il m'ait été donné d'entendre », disait de lui son beau-frère Fritjof Nansen.

Personne ne peut tout à fait apprécier la grandeur et la richesse de son esprit, s'il ne l'a rencontré dans sa propre maison ou dans le « cercle Sars », comme on appelait le salon de sa mère.

Il était comme l'image même de l'histoire, assis dans le cercle, contant et tenant son auditoire sous le charme du rire, du sourire et de l'enthousiasme.

Il était spirituel, sage, exposant les choses en philosophe et incitant à la controverse. Moqueur, taquin, ironique, distribuant la louange avec un grain de critique, sachant aussi se moquer de lui-même, il était une source d'inspiration et de clarté. Ses causeries étaient étincelantes et ceux qu'elles enflammaient étaient l'élite du pays, les chefs. Il mena la Norvège tout autant par ses causeries que par ses livres et ses articles. Il eut aussi le bonheur de voir ces étincelles devenir la flamme qui en 1905 embrasa le pays d'un bout à l'autre.

C'est par la *Vue d'ensemble sur l'Histoire de la Norvège*, sa pensée fondamentale sur la continuité, sa méthode organique et sa formule, que Sars devint homme politique et exerça une plus grande influence sur la vie nationale que n'importe lequel de ses contemporains.

On lit à la dernière page de la *Vue d'ensemble* que 1814 n'était pas une fin, qu'il y avait encore beaucoup à faire, bien des luttes à livrer avant que les deux sociétés norvégiennes pussent fusionner en une nationalité intégrale et que l'indépendance complète fût obtenue. Mais cela se ferait, il n'en doutait pas, c'était une suite nécessaire de l'évolution progressive de la culture et de la nationalité considérée comme un produit qui se crée sans cesse.

C'est Sars, le savant, qui porta les coups mortels à l'union politique avec la Suède et à l'union linguistique avec le Danemark.

Dans son ouvrage polémique le plus discuté, *Introduction historique à la Constitution*, il soutint que le développement démocratique menait indubitablement au rejet du veto absolu du roi de l'Union et, par suite, à la suppression de l'Union elle-même.

Dans son *Histoire politique de la Norvège de* 1815 *à* 1885 qui traite de l'indépendance politique nationale de la Norvège et qui fut terminée un an avant la dissolution de l'Union, il expose comment la Norvège, dans sa marche vers le but final, se forme une personnalité toujours plus caractéristique et plus robuste.

Dans sa jeunesse il allait chaque été dans les montagnes avec le grand poète Vinje et d'autres amis, et dans la clarté lumineuse des sommets, non seulement ils rêvaient, mais ils projetaient et préparaient la nouvelle Norvège. Vinje mourut trop tôt, mais il fut donné à Sars non seulement de voir la Terre promise, mais aussi d'y pénétrer et il mourut à l'aube du jour nouveau qui naissait en Norvège.

Non seulement il eût le bonheur de voir la victoire du mouvement d'indépendance, mais il réussit à publier encore un livre, son dernier, l'*Histoire de l'évolution norvégienne de* 1885 *à* 1905. Il put voir les deux classes fusionner de plus en plus, tant au point de vue national que linguistique. Il vit aussi une toute nouvelle génération d'historiens attaquer et résoudre de nouveaux problèmes. Il se réjouissait de voir la vie grandir autour de lui et après lui. Qu'importait si les hommes nouveaux prenaient de nouveaux départs et travaillaient sur des conceptions en contradiction avec les siennes. C'était l'éternelle loi qu'il avait lui-même exprimée dans l'introduction de la *Vue d'ensemble* par cette citation : « L'histoire est toujours à faire », ou pour employer ses propres paroles : « Le développement progressif fournit toujours de nouveaux points de vue d'où on peut le contempler; c'est comme lorsqu'on escalade la pente d'une montagne et qu'on regarde le paysage qui s'étend au-dessous de soi : c'est la même vallée, ce sont les mêmes collines et cependant le caractère du paysage change à mesure que l'on s'élève. »

Jacob Worm-Muller.

WAGNER ET MALLARMÉ

Parmi les dates mémorables de l'année 1885, qui fait époque dans l'histoire des lettres françaises, on devra sans doute compter ce vendredi de la semainte sainte où Mallarmé entendit des fragments de partitions wagnériennes joués au Concert spirituel.

M. Dujardin qui l'y avait conduit, en compagnie de Huysmans, assure qu'une ère nouvelle commença dans sa vie : au prestigieux artiste du Verbe, la magie du langage sonore venait d'être révélée en un flot d'harmonie. Désormais, on vit cet homme casanier s'accouder, tous les dimanches, au promenoir du Cirque d'été; il poussa même jusqu'aux théâtres, où il fut, un temps, assidu, et l'on sait qu'il donna en 1886 et 1887 à la *Revue Indépendante* des chroniques sur les spectacles, où le nom de Wagner revient souvent. Au chevet de son lit de mort, en 1898, sa main défaillante laissera ouvert un livre de critique musicale, l'ouvrage de T. de Wyzewa sur *Beethoven et Wagner.* Coïncidant avec le déclin de la poésie sculpturale, et les préludes où Verlaine fiançait « la flûte au cor », cet intérêt de Mallarmé pour la musique était certes un signe des temps.

Qu'éprouvait-il, cependant, quelles idées cachait ce front que, sous l'épanchement des ondes musicales, il prenait souvent dans ses mains? geste de recueillement, — peut-être de défense, — ce n'était du moins pas l'indice de la passivité. Mallarmé semble avoir ignoré cette béatitude inerte que tant de gens vont chercher au concert : tout en écoutant, il regardait et méditait beaucoup; parfois il prenait des notes sur des feuilles volantes; et à la sortie, les compagnons qui le reconduisaient vers la rue de Rome

trouvaient sa conversation plus nourrie, plus éblouissante que jamais. Pareille liberté d'esprit n'était pas commune chez les habitués des auditions wagnériennes vers 1885; encore honni par une partie de la critique et du public, le wagnérisme était alors une religion ésotérique, un culte à l'usage des raffinés qui, las de penser, aspiraient à croire. Les commentateurs les plus subtils terminaient volontiers leurs exégèses par un appel aux divinations du cœur, et après avoir déployé toutes les ressources de leur intelligence, se donnaient le plaisir plus rare de l'humilier. Le philosophe attitré des cénacles wagnériens, un critique de vaste savoir et de sens délié, qui eut entre autres mérites celui de rendre un des premiers, justice à Mallarmé [1], T. de Wyzewa se déclarait las de la science et enviait le bonheur du « simple pur ». Mais Mallarmé ne pratiquait pas pour son compte ce genre de renoncement; jamais il ne parla de Wagner sur le ton dévotieux qui était de mode dans son entourage. Génie, enchanteur, dieu, oui, il s'est servi de pareils termes pour qualifier le maître allemand, mais il y mettait son accent; il y ajoutait ses réserves, ou l'équivalent d'un sourire. Même le témoignage le plus lyrique de son admiration, l'*hommage* en forme de sonnet que la *Revue Wagnérienne* publia en janvier 1886, pourrait dans sa magnificence n'être pas exempt d'arrière-pensée. Nous ne voulons pas donner raison aux chroniqueurs qui, intrigués par des phrases sans suite apparente, des images de deuil et de triomphe, des sonorités d'orgue funéraire et de cuivres joyeux, appelèrent mystification cette symphonie poétique. Acceptons plutôt de bonne foi l'interprétation donnée par Wyzewa dans la *Vogue:* elle vient d'un lecteur averti, sympathique, et semble bien rendre compte de l'idée non formulée qui guide le développement. Les visions lugubres du début symbolisent la décadence de l'ancien théâtre littéraire, les évocations d'apothéose qui terminent annoncent l'avènement du « dieu Richard Wagner ». Toutefois on peut se demander si l'écrivain s'associe plus complètement à la joie de cette victoire, ou à la tristesse des ruines

1. Un livre récent a très justement mis en lumière son rôle dans la formation de l'état d'esprit wagnérien. (*La Revue Wagnérienne,* par I. de Wyzewa,.. Paris, 1934).

qui servent d'autel au dieu nouveau. Ne fait-il pas sienne l'humiliation d'une littérature si brutalement évincée :

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire,
Hiéroglyphe dont s'exalte le millier,
A propager de l'aile un frisson familier,
Enfouissez-le moi plutôt dans une armoire.

Hommage, mais un peu contraint, comme d'un rhéteur élégant du Bas Empire regrettant les dieux abandonnés. L'admiration cache peut-être une pointe de dépit; elle se concilie fort bien, dans sa sincérité réticente, avec cette « absence d'amour », qui était pour Wagner le plus grand péché. Le sonnet ne rétracte rien des objections expresses que Mallarmé avait formulées dans un article antérieur : *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*[1] : rêverie, parce que les idées ne tendent à aucune conclusion pratique, et que le style les pare de cette blancheur diffuse qui semble prise aux constellations; ces pages n'en constituent pas moins une critique lucide et serrée du système dramatique wagnérien. Poète, et Français, Mallarmé ne s'accorde avec Wagner ni sur la convenance des mythes, ni sur l'importance respective et les relations des divers arts. L'auteur de la *Tétralogie* professait que la légende fournit au « purement humain », c'est-à-dire au fond éternel de l'âme, dégagé de toute contingence historique, le mode d'expression le plus adéquat. Mallarmé, à l'encontre, fait ressortir que la légende comme l'histoire subit l'influence des races, des milieux, des moments : les habitants du Walhalla feraient figure étrange sur une scène des boulevards. Cependant, ce merveilleux qu'il trouvait trop germanique, jouissait alors à Paris d'une certaine faveur; les symbolistes s'inspiraient du folk-lore septentrional, et la *Revue Wagnérienne* allait dédier une nouvelle série de sonnets aux héros que le maître de Bayreuth avait ranimés de son souffle épique; mais Mallarmé s'abstiendra d'enrichir cette galerie. Sans doute parce qu'il savait mieux la mythologie comparée, il sentait que malgré la mode ces puérilités sanglantes

1. *Revue Wagnérienne*, Août 1885.

ne pouvaient plaire à l'esprit français. Laissant de jeunes poètes, qui se disaient ses disciples, célébrer Brünnhilde ou Siegfried, il n'a rfen iait passer dans son œuvre du pittoresque wagnérien.

Mais ce qui importe surtout est la divergence des doctrines sur la nature du drame et sur la valeur des concours qu'il sollicite des différents arts. Spectacle, selon Wagner, le drame n'a jamais trop de moyens physiques pour atteindre le cœur à travers les sens; il lui faut le décor et la mimique, qui mettent l'action sous nos yeux; il lui faut la musique, pour exprimer une intensité passionnelle intraduisible par les mots. Le drame représenté sur les tréteaux est la contrepartie de celui qui se joue dans les âmes, d'un conflit de sentiments déchaînés, de volontés héroïques, que le vocabulaire abstrait de nos langues modernes est impuissant à retracer. C'est à la musique de prêter sa voix à ces forces mystérieuses. Plastique d'une part, polyphonie de l'autre, voilà les deux aspects essentiels et complémentaires du drame; au langage incombe seulement le soin d'assurer la correspondance de ces deux éléments constitutifs. Le livret éclaire la relation des sentiments aux actes; il fournit quelques explications à l'auditoire qui veut comprendre, en attendant que la musique l'ait ravi loin du monde intellectuel : simple commentaire préparatoire, propos de *speaker* que devance l'intuition des vrais élus. Une besogne aussi subalterne, comment pourrait-elle répondre aux aspirations poétiques de Mallarmé? Sans doute, il est d'accord avec Wagner pour reconnaître l'indigence du langage courant[1], mais il a une foi beaucoup plus grande dans les vertus du langage versifié. Le terme usuel, monnaie fruste, y retrouve l'éclat et le relief. Le vers satisfait aux exigences essentielles d'un art dramatique qui, tel que Mallarmé le conçoit, s'adresse directement à l'esprit; point d'acteur, mais un récitant; point de décor, mais la convergence d'imaginations que sollicite le pouvoir suggestif

1. Comparer les idées de Wagner sur le manque de pouvoir expressif des langues modernes (*Opéra et Drame*, 2e partie, VI; *lettre à F. Villot*, pp. XLI-XLIII), avec certaines remarques de Mallarmé (*Crise de Vers, Divagations*, pp. 241-242). Tous deux, Wagner et Mallarmé, avaient approfondi la linguistique, et leur pensée s'en ressent.

des mots; l'action, dans ce théâtre idéaliste, ne sera ni mimée ni racontée; elle s'exempte de tout support matériel, de toute précision chronologique et locale; elle est le rêve que projettent des âmes enchantées par la poésie. « Est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite un lieu, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule! Saint des Saints, mais mental [1] ». Un tel art, plus dépouillé que la tragédie la plus classique, simplifie bien les tracas de régisseur et de machiniste qui obsédèrent Wagner toute sa vie. La musique elle-même n'est admise que pour compléter utilement, sans doute, mais assez modestement, les sortilèges de la poésie. Et pour illustrer cette économie judicieuse, Mallarmé s'autorisera d'un exemple assez inattendu; le « vieux mélodrame » national des Bouchardy et Pixérécourt! Il allait préconiser bientôt, dans la *Revue Indépendante*, « l'humble et profonde sagacité qui règle en vertu d'un besoin populaire les rapports de l'orchestre et des planches dans ce genre génial et français [2] ». Un accompagnement discret suit le déroulement du texte, en renforce le pathétique, l'atténue au besoin, lorsqu'aux moments de paroxysme la voix ironique de la flûte rappelle aux spectateurs qu'il s'émeut pour des fictions! *La Rêverie* de 1885 n'est pas aussi explicite, mais elle laisse entendre déjà que l'office de la musique se ramène à seconder le pouvoir évocateur du vers. Aux images trop arrêtées que suscite en nous la parole, elle ajoute un peu de clair obscur. Elle épand des ondes propices à l'effort sympathique réclamé du public; elle favorise l'illusion, — du point de vue métaphysique, il faudrait plutôt dire l'illumination, — qui arrache l'auditeur à lui-même pour l'absorber dans la vérité idéale du spectacle. « L'acte scénique a besoin, pour s'ébranler avec vraisemblance, de l'emploi du vivifiant effluve qu'épand la Musique [3] ». Complicité précieuse, mais discrète, et pour laquelle il suffit peut-être d'un soupir de la harpe ou d'un trémolo des violons. Le ballet n'importerait pas

1. *Richard Wagner, rêverie d'un poète français.*
2. *Revue Indépendante, notes sur le Théâtre,* Juillet 1887. (Repris dans *Divagations*).
3. *Richard Wagner, rêverie...*

moins, qui, faisant de la danseuse un vivant symbole, mêle en un tournoiement de gazes les choses et le moi. « Quand s'isole pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou, etc., et si chez nous le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité intime afin qu'elle le sente analogue et se l'adapte selon quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée, rien qu'au travers du rite là énoncé de l'Idée est-ce que ne paraît pas la danseuse à demi l'élément en cause, à demi humanité apte à s'y confondre, dans la flottaison de rêverie? Voilà l'opération poétique par excellence d'où le théâtre [1] ». Mais Wagner préfère la toile peinte à ces décors inconsistants : la danse est exclue de son drame, et la musique y est prodiguée, parce que, d'auxiliaire invisible, elle est promue fin en soi. Ce n'est plus un fluide qui circule autour des paroles pour les douer d'un mystérieux rayonnement, c'est une masse de sonorités qui vient s'abattre sur le poème; il n'y a plus synthèse et gradation, mais juxtaposition de moyens artistiques, qui au lieu de concourir, semblent rivaliser. Ainsi s'éclaire, à travers la *Rêverie* et quelques pages de la *Revue Indépendante*, la dissension fondamentale qui sépare Mallarmé de Wagner. Ce dernier voit dans la musique tout autre chose qu'un accessoire, même indispensable, de l'action; elle exprime ce qu'il y a de plus intense et profond au cœur des personnages, ce qu'il fait la substance même et la vie de l'œuvre; elle est la véritable poésie, la création. Par une conséquence singulière, l'antagonisme de ces esthétiques fait naître l'équivoque qui les confond quelquefois : car pour Wagner, la musique est aussi poésie, et pour Mallarmé la poésie est aussi musique, d'où l'échange fréquent de noms entre les arts rivaux.

Il est bien vrai, d'ailleurs, que le drame musical de Wagner, le drame poétique de Mallarmé, procèdent d'une ambition commune; celle d'emprisonner dans leurs symboles la quintessence de l'être, l'âme de l'univers. Un certain mysticisme philosophique rapproche ces esprits si différents, et il ne faut pas oublier que pour les dirigeants de la *Revue*

1. *Revue Indépendante*, Juillet 1887. Repris dans *Pages*, avec quelques variantes.

Wagnérienne, voisins et amis de Mallarmé, Wagner, plus encore qu'un musicien ou un homme de théâtre, était le représentant d'une métaphysique de l'art. T. de Wyzewa avait traduit de longs passages de cet essai sur *Beethoven* où Wagner reprend et développe certaines vues de Schopenhauer sur la nature et la valeur de l'intuition esthétique. L'auteur génial des Symphonies y apparaît comme le plus haut exemple de cette connaissance privilégiée qui atteint la vie intime des choses. Isolé dans la nuit des sens, sourd et indifférent au monde, Beethoven s'affranchit des limites illusoires que circonscrivent les perceptions; il prend conscience de son identité avec l'âme universelle, en une extase que sa musique a le pouvoir de traduire et de communiquer. Car c'est la vertu de l'œuvre d'art d'agir par sympathie, et de reproduire dans le public l'état de lucidité supérieure où s'est élevé le créateur. Entre l'univers et l'âme humaine, s'échangent de mystérieux messages que la musique seule traduit fidèlement. Un chant de gondolier s'élevant dans l'ombre nous en dit plus sur Venise que l'éblouissement de ses marbres sous le soleil; la mélopée d'un bouvier dans une haute vallée de l'Uri porte jusqu'au fond de nos cœurs l'austère sérénité des cimes. Les vaines images que nous appelons réalité s'effacent pour le contemplatif, et font place à « cet état de rêve par lequel il perçoit par l'oreille ce que son attention distraite et trompée par la vue n'avait pu remarquer; il apprend ainsi que son être le plus intime est un avec l'essence la plus intime de tout cet ensemble de choses perçues, et que c'est seulement dans cette perception que se reconnaît réellement l'essence des choses hors de lui[1] ». Cette métaphysique renouvelée du *Monde comme volonté et représentation* correspond-elle de tous points à la pensée de Mallarmé? C'est ce qu'on n'oserait prétendre; les écrits où il laisse entrevoir ses propres spéculations sur l'être ont quelque chose de plus fuyant et de plus allusif; on peut y discerner cependant une mystique analogue. Lui aussi parle d'une réalité transcendante, que déforme la connaissance ordinaire, et que la connaissance esthétique nous permettrait de ressaisir

1. *Beethoven* (*Œuvres en prose*, trad. Prodhomme, tome X, pp. 48-49).

dans sa pureté. Au-dessus des notions empiriques, il y a l'Idée en soi; on ne peut ni la décrire ni la nommer avec les mots du langage ordinaire, mais la Poésie, langue divine, dédaigneuse des qualités secondes, nous transmet quelque chose que les sens ignorent, et que l'âme reconnaît. « Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur,..... d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres. Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompété éveillant l'architecture du palais, le seul habitable; hors de toute pierre, sur quoi les pages se refermeraient mal [1] ». Cette suggestion poétique peut opérer par des moyens tout autres que l'expression musicale de Wagner; philosophiquement parlant, elle est du même ordre; le drame idéal de Mallarmé, s'il se fut produit sur les planches, n'aurait certes pas rappelé une représentation de *Siegfried;* mais des hauteurs spéculatives où le poète nous enlève, l'oubli des détails matériels ne laisse plus voir que l'affinité des deux conceptions.

Il existe entre elles, au surplus, certaines analogies concrètes. Mallarmé rêvait d'entourer son drame d'une solennité qui rappelle Bayreuth. Malgré son culte héréditaire pour la page imprimée, il sentait que le théâtre y ajoute quelque chose : les subtiles influences qui magnétisent une foule assemblée. Pour extraire de la multitude, « spirituellement et magnifiquement illuminé », ce « fond d'extase » qui est « le pur de nous-mêmes [2] », ce n'est pas trop de quelque apparat. La connaissance intuitive suppose un état de grâce qu'il faut savoir préparer. Elle ne consiste pas, en effet, à appréhender un objet extérieur, mais à retrouver la vérité en nous-mêmes, dans l'arrière-fond de notre conscience devenu transparent. Mais toute illumination demande un rite; l'ampleur de la salle, l'éloignement des récitants, la majesté hiératique de leurs attitudes, autant de conditions qui favorisent l'acte incantatoire du poème. Un même frisson religieux passe sur tous les spectateurs, les rapproche et les transfigure, fait d'un agrégat de médiocrités un être unique et surnaturel. Telle

1. *Relativement au Vers.* (*Vers et Prose,* pp. 184-185).
2. *Un principe des vers.* (*Vers et prose,* p. 196).

est la raison de ces « cérémonials », récitations poétiques et liturgiques que Mallarmé aurait voulu mettre à la charge de l'État. Si étrange que cela puisse paraître, le poète des *Fenêtres* et du *Cygne* a beaucoup réfléchi sur la mission sociale de l'art. Comme Vigny, vivant hors du siècle, il ne le connaissait que mieux; il voyait, non seulement la laideur, mais la faiblesse et la caducité d'une civilisation toute matérielle. Embellir par des fêtes solennelles la vie publique, c'était aussi, pensait-il, l'ennoblir, la sanctifier, préparer aux cœurs des citoyens ces puissances de dévouement et de sacrifice qu'on réclame d'eux aux jours de péril. « Le dévouement à la Patrie... requiert un culte; étant de piété [1] ». Dans une société bien organisée, le théâtre, au lieu de servir à l'amusement des riches oisifs, serait le sanctuaire où l'âme nationale s'exalterait dans la jouissance du beau. On reconnaît là ce souci de régénération spirituelle qui inspira de bonne heure l'apostolat de Wagner. Un théâtre affranchi de préoccupations mercenaires, voué au perfectionnement de l'art et à l'éducation d'un peuple convoqué à de grandes panégyries, c'est l'idéal que poursuivait, dès 1848, le proscrit de Dresde, et qu'avait presque réalisé, après trente ans de luttes, l'animateur glorieux de Bayreuth. Il reste plus flottant chez Mallarmé, et surtout plus loin de l'action; dans son modeste appartement de la rue de Rome, le poète n'a jamais espéré les vivats des foules, ni escompté les souscriptions des souverains; mais le temple qu'il n'a construit qu'avec ses songes, fait un digne pendant au *Festspielhaus*.

Ainsi, très occupé de Wagner qu'il admire malgré ses réserves, et dont il partage les doctrines sur certains points essentiels, Mallarmé, vers 1887, sympathise avec les wagnériens de profession. Mais ces concordances ne préjugent pas d'une filiation intellectuelle.

Le poète avait alors passé la quarantaine, et les grands linéaments de sa vision du monde devaient être dès longtemps arrêtés; ses lettres de Tournon nous le montrent, bien avant 1885, hanté de projets poétiques et philosophiques dont la persistance fera l'unité de sa vie. On peut

1. Ballets. (*Vers et Prose*, p. 210).

supposer, à l'origine, une première initiation wagnérienne, mais on n'en voit pas d'indice direct. Il ne semble pas que la curiosité de la musique ait été chez lui aussi précoce que ces vastes méditations. Vers 1861, quand Wagner circonvenait la scène française, Mallarmé vivait à Paris, commençant déjà à s'orienter; s'il avait assisté aux auditions de la salle des Italiens, ou aux orageuses soirées de *Tannhaüser*, sans doute en retrouverions-nous le souvenir dans ses écrits. Le mot de la *Dernière Mode* sur les « Malappris » du Jockey Club[1], ne suffit pas à prouver, dans sa brièveté vengeresse, que l'auteur ait été témoin de leurs exploits; et lorsqu'en 1887 la représentation de *Lohengrin* renouvellera les cabales, Mallarmé, pourtant investi des fonctions de chroniqueur dramatique, restera paisiblement chez lui, un livre de Banville entre les mains! Il n'est pas impossible toutefois que, dès 1861, les articles de Baudelaire dans la *Revue Européenne* aient attiré son attention sur l'esthétique, sinon sur la musique de Wagner. Bien plus, c'est à cette époque qu'il se lie avec Villiers de l'Isle-Adam, alors dans toute la ferveur de ses premières rencontres wagnériennes. L'impression produite par Villiers, avec sa fierté seigneuriale et ses visées philosophiques, sur des jeunes gens qui ne croyaient être que des apprentis rimeurs, nous la savons de Mallarmé lui-même. « Un génie! nous le comprîmes tel. On le sentit tout de suite là présent, tous subissant la même commotion[2] ». Son éloquente conversation faisait sonner des noms célèbres : « Saint-Bernard, Kant, le Thomas de la Somme[3] », probablement aussi Wagner, quoique Mallarmé ne le dise pas. Si l'on ajoute qu'un autre Wagnérien notoire, Catulle Mendès, figura de bonne heure parmi les relations de Mallarmé, on croira difficilement que ce dernier, vers la fin du Second Empire, ait tout ignoré du compositeur qui avait passionné Paris. Peut-être a-t-il tenu entre ses mains la traduction française des *Quatre Poèmes d'Opéra*, qui avait fait connaître au public de 1861 le monde légendaire du *Vaisseau-Fantôme*, de *Tannhaüser*, de *Lohengrin* et de *Tristan;* et dans ce cas

1. Chronique du 6 Décembre 1874 (Rhodes, *La Dernière Mode*), p. 85.
2. *Villiers de l'Isle-Adam (Souvenir)*, (*Vers et Prose*, p. 157).
3. *Ibid.*, p. 160.

il a dû s'attarder à la préface, cette *Lettre à F. Villot* si riche d'idées suggestives sur les rapports de la musique et de la poésie. Mais il n'y a là que des hypothèses, que rien n'autorise à changer en certitudes : ni les lettres de Tournon, où Wagner n'est pas mentionné; ni les vers, exempts de germanisme, destinés au *Parnasse Contemporain;* ni les ébauches d'*Igitur*, qui malgré leur château gothique, font songer à *Hamlet* bien plus qu'à *Tannhaüser*. Nous ne sommes sûrs en définitive que d'une chose : le silence de Mallarmé jeune sur Wagner, un silence qui contraste éloquemment avec ses effusions pour Banville.

A dater de 1885, en revanche, les traces d'une influence musicale dans les écrits de Mallarmé sont faciles à reconnaître sinon toujours à définir. L'époque où il se met à fréquenter les concerts, tandis que se fonde la *Revue Wagnérienne*, et que les réceptions du mardi amènent rue de Rome des pèlerins revenus de Bayreuth, ce temps fait pour lui du wagnérisme quelque chose de concret, de vivant, mêlé à l'élaboration intime de sa pensée. Ce ne peut être l'effet d'une simple coïncidence si l'idée du « cérémonial » se précise alors chez Mallarmé. Sans doute il rêvait, dès 1874, d'un art dramatique « vaste, sublime, presque religieux[1] », mais il lui manquait encore d'avoir éprouvé intensément, dans une salle de concert, la présence d'une âme collective exaltée par la symphonie. Lorsqu'il parlait de la musique dans la *Dernière Mode*, c'était avec quelque désinvolture : « Son prodigieux avantage est d'émouvoir par des artifices que l'on veut croire interdits à la parole, très profondément, les rêveries les plus subtiles et les plus grandioses, et encore d'autoriser qui l'écoute à fixer longtemps sur un point du plafond dénué même de peinture le regard, en ouvrant une bouche heureuse de s'épanouir à son silence ordinaire[2] ». La pointe est jolie, mais elle laisse supposer qu'à ces rêveries subtiles et grandioses, l'écrivain ne s'est pas beaucoup abandonné. Le ton change plus tard, et, sans exclure toujours l'ironie, — Mallarmé eût-il consenti à s'appauvrir de cette nuance? — il dénote

1. *Dernière Mode*, Chronique de Paris, Août 1874; (Rhodes, o. c., p. 59).
2. *Dernière Mode*, Chronique de Paris, 6 Décembre 1874, (Rhodes, o. c., p. 84).

une sympathie plus profonde pour ces auditoires où le poète perçoit l'enfantement d'un Dieu. Ce n'est plus un observateur du dehors; il participe à l'émotion générale, gardant seulement le pouvoir de mieux l'analyser. Les grandes ondes qui font vibrer la foule l'ont atteint lui aussi, enfermé dans leur cercle frémissant : « Le miracle de la musique est cette pénétration [1] ». Il semble qu'une opération magique, rythmée par le bâton du chef, fasse avec les parcelles de divin éparses dans les hommes, « une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien qu'idéale [2] ». Exécutants, auditeurs, tout se confond dans la mobile splendeur qui jaillit de l'orchestre; c'est elle qui retombe dans les pendeloques de cristal du lustre, qui se dresse dans les chevelures en aigrettes de diamants, toujours diverse et toujours une : dieu diffus, total, que chacun est [3]. Les impressions de concert de Mallarmé se reliaient à d'anciennes vues d'immanence panthéiste que sa jeunesse avait dues peut-être, à travers Villiers de l'Isle-Adam, à la philosophie d'Outre-Rhin; l'âme universelle palpitait dans les flots de la « mélodie infinie »; la musique de Wagner était la contre-épreuve sensible des théories de Schelling ou de Hegel.

Aussi voit-on qu'à cette époque Mallarmé pense et s'exprime en termes musicaux. Dans ses articles abondent les mots qui évoquent partition et orchestre, même à propos d'une prose adressée surtout à la raison. N'a-t-il pas entendu chanter dans les phrases de Henri Becque une « mélodie de bon sens », et comparé le dialogue des *Honnêtes Femmes* à « quelque fin concerto » de musique de chambre [4]? Il ne s'agit, il est vrai, dans ce dernier cas, que de ces symétries de répliques qui figurent grossièrement le dessin mélodique d'un duo. Plus intimement musicale est la contexture des poèmes où s'essaient les jeunes générations affranchies du Parnasse; rythmes assouplis et rompus, rappels d'harmoniques autour d'une idée centrale, ici une ampleur vaporeuse, là une précision aiguë, c'est tout

1. *Catholicisme.* (*Divagations,* p. 304).
2. *Cérémonials.* (*Vers et Prose,* p. 205).
3. Cf., notamment *Plaisir Sacré,* et *Catholicisme.* (*Divagations,* pp. 296 sqq.).
4. *Revue Indépendante,* Janvier 1887.

un art de variations, d'enveloppement, de dégradation, qui n'a d'analogue que l'arabesque et l'irisation de la symphonie. « Voici les rimes dardées sur de brèves tiges, accourir, se répondre, tourbillonner, coup sur coup, en commandant par une insistance à part et exclusive l'attention à tel motif de sentiment... Les moyens traditionnels notoires se précipitent, ici, là, évanouis par nappes, afin de se résumer, en un jet, d'altitude extrême[1] ». La réminiscence de la facture wagnérienne, avec ses agencements thématiques, est assez claire dans ce passage, comme en beaucoup d'autres qu'on pourrait tirer des *Divagations*. Mallarmé ne fait, au demeurant, nulle difficulté de reconnaître la hantise de « ce chant, qui aujourd'hui influence tout travail[2] »; quand on parlait de roman wagnérien, de peinture wagnérienne, comment nier que le wagnérisme pût contaminer la poésie? Briser les moules traditionnels, chercher dans une métrique et une syntaxe à la fois plus libres et plus savantes un équivalent à la ductilité du phrasé musical, c'était incontestablement, vers 1885, le vœu, mieux, le besoin profond de la poésie française. La « secrète et profonde aspiration » qui, selon Wagner, porte la poésie à « se résoudre finalement dans la musique[3] », apparaissait au grand jour. Le vers contemporain, déclare Mallarmé « approche de la spontanéité de l'orchestre[4] ».

Mais il ne faut pas se méprendre sur les associations d'idées qu'implique le vocabulaire musical devenu familier à Mallarmé. On y trouve peu de termes techniques; rarement s'évoquent sous sa plume les caractères proprement sonores de la musique : il s'agit de mouvement, d'ordonnance, de coloration sentimentale ou poétique, de ces qualités qu'on aime à trouver dans une œuvre musicale, qui y prennent un charme plus immédiat à la fois et plus subtil qu'ailleurs, mais qui ne sont le privilège exclusif d'aucun art. Beaucoup de ces vocables, au surplus, ne sont pas d'origine auditive, et l'apparente métaphore qui les soustrait à la musique leur restitue seulement un ancien

1. *Planches et Feuillets.* (*Divagations*, p. 216).
2. *Plaisirs Sacrés.* (*Divagations*, p. 296).
3. *Lettre sur la musique.* (*Quatre poèmes d'opéra*, préface, p. XLIII).
4. *Relativement au Vers.* (*Vers et prose*, p. 192).

sens plus général. Mallarmé ne propose pas au poète l'imitation matérielle du langage des sons. « Achever la transposition, au livre, de la symphonie », ce n'est pas s'évertuer à reproduire avec des syllabes les mille combinaisons des cordes, des cuivres et des bois; c'est seulement retrouver, sous l'inspiration de l'orchestre, certaines ressources expressives qui gisent, négligées, dans les mots. La versification classique, avec ses cadences trop oratoires, ne suffit plus à des oreilles affinées par le concert. Fragmentation du mètre, entrelacs des rimes, mobilité des césures, assonnances et allitérations, en multipliant ces moyens que la rhétorique méprisait, la poésie procède aujourd'hui par analogie avec la musique; elle ne la simule pas pour autant; rien, dans ces relatives nouveautés, qui n'appartienne par nature au langage verbal. Bien plus : ce n'est pas uniquement à des effets sonores que le poème devra sa musicalité : musical, il le sera surtout par son allure et sa structure, la glissante fluidité des images, la pénétration réciproque ou les disjonctions abruptes des thèmes fondus ou entrechoqués : concert en silence fait pour l'esprit. Ce que Mallarmé entend par musique, c'est bien souvent une eurythmie idéale, nullement inséparable du son. Le poème qui réflèterait la silencieuse harmonie des sphères serait plus musical que la riche polyphonie. A vrai dire, les conceptions de Mallarmé restent assez mystérieuses; on y retrouve les spéculations qui toujours l'occupèrent sur les rapports du moi et du non moi, et certaines phrases laissent entrevoir une représentation rythmique du monde qui identifierait la musique au cosmos. Sans prétendre à élucider cette métaphysique aventureuse, bornons-nous à noter ici que d'après ses déclarations répétées [1], la musique est d'essence spirituelle, et ne requiert pas nécessairement le langage instrumental.

Aussi bien la hantise de la musique, si manifeste chez Mallarmé dans la dernière période de sa vie, ne se traduit-elle pas principalement par des recherches d'orchestration verbale. En 1885, il reproche à l'inventeur de la « poésie instrumentale », René Ghil, de « phraser en compositeur, plutôt qu'en écrivain »; et il ajoute : « Je saisis bien votre

1. Voir notamment : *Un principe des vers; la Musique et les Lettres.*

désir exquis, ayant passé par là, pour en revenir comme vous le ferez peut-être de vous-même! ». S'est-il laissé gagner par la suite? M. Ghil lui-même ne le croit pas, et pense qu'après quelques velléités d'« instrumentation » poétique, — un prélude, abandonné, d'*Hérodiade*, le sonnet, si riche en timbres, sur Wagner, — Mallarmé revint définitivement à sa technique ordinaire. Il garda toujours un goût de Parnassien pour le vers-joyau. D'ailleurs, la rareté de sa production, après 1885, ne nous permet pas de juger en pleine connaissance de cause de l'influence de Wagner sur sa versification; mais ce qui paraît incontestable, c'est que son effort le plus personnel ne porte pas, à cette époque, sur le renouvellement des artifices de prosodie. La syntaxe s'en ressent au moins autant que la métrique; il multiplie les ellipses et les inversions, laisse flotter les incidentes, supprime les particules, fait vibrer, ondoyer ou sursauter la phrase selon l'exigence d'un chant intérieur[1]. Enfin, ses articles si originaux sur l'esthétique de la page datent du temps où il fréquentait les concerts; ils témoignent de l'importance qu'eût le sens de la vue dans les impressions qu'il y cherchait. S'il regardait beaucoup la salle, il considérait volontiers aussi les feuillets de la partition. L'arabesque des notes sur les portées lui était déjà une musique, dont la variété expressive contrastait heureusement avec la monotonie du feuillet imprimé. Il lui sembla que le livre pouvait s'approprier un avantage analogue, si l'on modifiait, selon la nature du sujet et de l'inspiration, l'aménagement des pleins et des vides, la direction des lignes, la dimension des caractères; l'aspect matériel de la page prendrait ainsi une valeur d'art, et permettrait d'ajouter au sens des mots, au pouvoir évocateur des sons, un système d'harmonie visuelles. Les dix dernières années de l'activité de Mallarmé furent vouées en grande partie à la recherche d'une musique pour les yeux. Une nouvelle forme de poésie lui apparaissait, ou plutôt un genre littéraire

1. Ap. René Ghil, *Les Dates et les Œuvres*. Lettre du 7 Mars 1885. Il est vrai que la lettre est antérieure au concert du Vendredi Saint, mais rien dans la suite ne l'a démentie.

2. On peut comparer la rédaction primitive de ses articles à leur version dernière dans les *Divagations*.

mixte, qui serait à « l'antique vers » ce que la symphonie est à la mélodie. Conjugant toutes les ressources expressives, il ébranlerait à la fois toutes les puissances de l'âme, et se prêterait singulièrement aux grands sujets philosophiques, qui réclament un jeu complexe de la sensibilité et de la pensée. « Pourquoi — un jet de grandeur de pensée ou d'émoi, considérable, phrase poursuivie, en gros caractère, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il le lecteur en haleine, la durée du livre, avec appel à sa puissance d'enthousiasme; autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou dérivés — un semis de fioritures [1] ». Sans doute Mallarmé, amateur raffiné de livres et descendant de maîtres imprimeurs, s'est-il toujours intéressé à l'esthétique visuelle du volume; mais c'est une idée toute wagnérienne que cet enveloppement d'un thème principal par des motifs secondaires, et cette invention permet de saisir sur le vif comment son instinct de littérateur transformait les suggestions de la musique. Si l'on voulait encore douter qu'il y eût là un emprunt, ou une « reprise » du poète à l'artiste des sons, la préface d'*Un coup de Dés* dissiperait toute équivoque : « Cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessein même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition ». Il faut lire tout le morceau, où Mallarmé, après avoir constaté l'influence « de la Musique entendue au concert » ajoute qu'il lui « reprend » plusieurs moyens appartenant aux Lettres. Le même mot venait sous sa plume une douzaine d'année auparavant, lorsqu'il parlait à M. Ghil « de cet acte de juste restitution, qui doit être la nôtre, de tout reprendre à la musique, ses rythmes qui ne sont que ceux de la raison et ses colorations mêmes qui sont celles de nos passions évoquées par la rêverie [2] ». Mais tandis que la lettre à M. Ghil maintient avant tout la nécessité « des vers marqués fort, tangibles et inoubliables », la préface d'*Un Coup de Dés*, sans renier ce « vieux dogme », fait leur part au vers libre et au poème en prose. Ainsi cette production sibylline nous renseigne, malgré

1. *Le Livre, instrument spirituel. Revue Blanche*, Juillet 1895, (Repris dans *Divagations*).

2. Ap. R. Ghil, *Les dates et les œuvres*, lettre du 7 Mars 1885.

tout, sur l'évolution esthétique que Mallarmé avait opérée, sous l'influence de Wagner. Jamais il ne s'était écarté autant de la tradition parnassienne que dans cette œuvre étrange qui tient de la partition par son aspect typographique, du drame wagnérien par la complexité des résonances qu'elle provoque en nous. Car s'il est téméraire d'« expliquer » et de juger *ex cathedra* une nouveauté si profondément originale, pour en sentir la valeur pathétique il suffit, ce semble, d'un esprit vierge d'ironie. Une atmosphère d'orage, un grondement de flots, de pâles rayons à travers la nue et l'écume; — dominant de multiples harmoniques, la persistance du motif principal, mystérieux et immuable comme la destinée, tout rappelle à l'âme des idées et des images grandioses, dont l'interférence l'excite et l'accable dans le même instant. Ce sont des éclairs dans une nuit sombre, mais ils illuminent des profondeurs infinies de pensée; un égal pouvoir de fascination et de vertige n'appartient peut-être qu'à certaines pages de la *Walkyrie* ou de *Tristan*.

Ce fut là le testament artistique de Mallarmé; il mourut bientôt, ne laissant de l'œuvre rêvée que ce fragment, quelques ébauches, et des projets assez instables confiés à la mémoire de ses amis; nulle certitude définitive ne ressort de ces dernières volontés. Marquer sa position suprême envers Richard Wagner reste donc tâche conjecturale : sur le thème, jamais démenti, de son admiration, bien des variations étaient possibles que sa plume n'a pas notées. L'article de la *Revue Wagnérienne* fut reproduit en 1891 dans *Pages*, en 1897 dans les *Divagations*, sans aucun changement pour la substance; ses chroniques ont à l'occasion renouvelé cet hommage, en le nuançant de réserves plus ou moins librement exprimées : mais ces légères différences de ton ne permettent pas de discerner des phases précises dans les sentiments de Mallarmé depuis 1885; elles montrent seulement que le « malaise » avoué dès le premier jour, n'a jamais cessé de mêler quelque inquiétude aux plaisirs que lui causaient ces prodiges de l'art. Obsession, présence délicieuse souvent, quelquefois peut-être importune, révérence, ironie, tentation d'imiter, jalousie de rivaliser, on devine tout cela à travers ces

lignes subtiles; au total, elles laissent voir la récurrence d'un certain réflexe défensif : un des grands soucis de Mallarmé fut sans doute de se maintenir et se regagner contre des charmes trop violents. L'excès de luxe décoratif, la naïveté des légendes, il eut bientôt signalé ces traits un peu barbares pour son goût de Parisien raffiné. Il y avait quelque chose de plus fondamental : c'était la menace d'un art hybride contre les prérogatives de la poésie. Il semble que Mallarmé s'effraya de découvrir dans la musique une puissance expressive qu'il n'avait jamais soupçonnée avant d'entendre Wagner. Par la grâce d'un génie exceptionnel, à la fois compositeur, philosophe et poète, la symphonie, « météore moderne », confondait des prestiges jusque là distincts, épandant tour à tour les clartés de l'idée pure ou les somptueux nuages de la rêverie. Que valaient, contre les miracles du drame wagnérien, la distinction classique des genres, et l'exemple un peu bien pâle des Bouchardy et Pixérécourt? L' « écrivain de mots » ne pouvait, ni s'empêcher de sentir son insuffisance, ni se résigner à l'avouer définitivement : de là l'insistance, presque morbide, avec laquelle il revient sur les rapports de la musique et de la poésie. Il voulait énoncer des distinctions nettes, voire un peu parcimonieuses à l'égard du musicien; mais la richesse de ses impressions de concert déborde sa propre pensée, lui rappelle la vanité des formules et l'affinité des deux arts qu'il tente de départager. Il songe alors à les unir dans une sphère transcendante; il conçoit une « ultra poésie » qui serait aussi une « ultra musique »; séparés dans le monde sensible, les deux modes de langage s'identifieraient dans l'absolu. « La Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène le seul, je l'appelai l'Idée ». Cette phrase de la conférence qu'il fit, en 1894, devant un public anglais, sur *La Musique et les Lettres*, peut paraître assez explicite : à la musique la zone de l'inconscient, l'émotion et le rêve; aux lettres, l'empire de la clarté, du raisonnement et de l'abstraction. — Pourtant, qui l'interpréterait comme une clause juridique fausserait lourdement, croyons-nous, le sens qu'y mettait Mallarmé; il n'a pas conclu de marché, ni signé de désistement; tout

au plus veut-il confesser que pour traduire certains mystères, les ressources présentes du poète le cèdent à celles du musicien. « Je sais, on veut à la Musique, limiter le Mystère; quand l'écrit y prétend [1] ». Il est temps encore de réclamer contre une prescription abusive, de relever le « défi » de l'usurpateur Richard Wagner : tel est le sens de la « reprise » qui fut, depuis 1885, un véritable *leit-motiv* pour la pensée de Mallarmé. Il lui fallait dégager, de ses élaborations verbales, un équivalent de la symphonie; son « préjugé d'écrivain » l'enchaînait à cette tâche paradoxale, de transposer en du silence la plus abondante coulée sonore que jamais orchestre ait déversée.

Avait-il trop présumé de ses forces? certains de ses amis fidèles ne sont pas éloignés de le penser. Sa stérilité, son obscurité croissantes, ses oscillations du Livre au Drame dans une éternelle impuissance à se contenter, autant d'indices, nous dit-on, qu'une fascination malsaine paralysait son génie. Où est le renouveau du Vendredi Saint? on accuserait plutôt les maléfices de celui que Nietzsche appelait « le vieux Klingsor ». Il faut avouer que Mallarmé, depuis qu'il a subi l'attraction wagnérienne, a produit peu d'œuvres comparables aux poèmes achevés de ses débuts; mais le temps lui fut mesuré, et l'on n'a pas le droit de présumer la vanité d'une tentative que la mort brutale interrompit. Qu'il ait voulu changer sa technique, étendre son clavier, préféré au recommencement de ses propres succès les chances d'une création nouvelle, faut-il voir en ce goût du beau risque un signe de déclin? La jeunesse, qui s'y connaît, n'en a pas jugé ainsi, puisqu'au temps où nous on le montre victime d'un « complexe d'infériorité », elle accourut au poète, respectueuse et charmée. Si l'influence de Wagner lui a été néfaste, ce ne fut donc pas en supprimant sa personnalité. On admettrait plus volontiers que cette musique, exaltant toutes ses puissances de sentir, de penser et de vouloir, aggrava certaines antinomies natives dont pâtissait son génie. Intellectuel et mystique, épris de splendeur et de pénombre, habile à capter l'ineffable et jaloux de tout exprimer, les contradictions qu'il portait en lui s'exaspérèrent sous la provocation de Wagner. Il tendit

1. *Le mystère dans les Lettres.* (*Divagations*, p. 287).

à l'excès toutes ses fibres, s'affina jusqu'à la consomption. Tel est du moins le drame intérieur que laisserait soupçonner, vers la fin de sa carrière, la disproportion matérielle de l'effort et des résultats. Même ainsi, l'on hésite à trop déplorer le sacrifice des sonnets qu'il eût pu tirer du moule parnassien. Le monument que laisse un poète n'est pas fait seulement du métal de ses vers; il y a quelque chose de plus précieux et de plus durable peut-être, dans l'idéale beauté qu'irradie autour de son image une vie de souffrances volontaires à la recherche du parfait.

E. Carcassonne.

NOTES ET DOCUMENTS

THE OLD FRENCH *CHANSONS D'HISTOIRE* AS A POSSIBLE ORIGIN OF THE ENGLISH POPULAR BALLAD

I

The origin of the English ballad has long been a subject of theory and conjecture. The fact of its oral transmission over an extended period of time has tended to cloud its source and to prevent the type of research based on texts, which has been so fruitful in other literary fields. The object of this paper is to suggest a more definite approach to the subject by briefly considering the *chansons d'histoire* as a possible early prototype. The eminent German scholar Karl Bartsch made a complete collection of these old French poems in the first part of *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870. It is to his work that all text references must be made.

However, not all of the fifty-five poems which Bartsch lists as *Romanzen — Von Ungenannten* are of the genre under discussion. Charles Bertram Lewis [1], using the other traditional name for these poems, says, « Hitherto it has been generally agreed that there are in all some twenty Weaving Songs, pieces I-X, XII, XIV-XVII in the collection of Bartsch and the five poems by Audefroi le Bâtard composed at a later date and probably on the model of the older anonymous poems. Of these, however, no less than five would seem to be fragments, either left unfinished by the poet or handed down to us in incomplete form, and five imitations ». In a note Mr. Lewis lists as fragments numbers XII, XIV-XVII, a fact which reduces the number of complete poems to numbers I to X in Bartsch.

1. « The Origin of the Weaving Songs and the Theme of the Girl at the Fountain » in *Publication of the Modern Language Association of America*, vol. XXXVII, 1922, p. 142.

Tradition has preserved for these poems two names, *chansons d'histoire*, and *chansons de toile* (weaving songs). The term *romances* is more recent, having been applied by M. Paulin Paris and used again by Bartsch. But Mr. Lewis objects to the undescriminating use of the term « weaving songs » to designate these ten poems. There are only three of them, he insists, that are genuine weaving songs : numbers I, II, ans VII. In a long note he has analysed the rest. Numbers IV and IX are *chansons de mal mariées*. Numbers VIII and X, « while they may be Weaving Songs, probably belong to a later date »; Jeanroy [1] considers the former to be by Audefroi, and Mr. Lewis sees a Provençal influence in the latter. Number VI is a mixture of weaving song and *chanson de mal mariée* (as are also the two fragments XII and XIV).

Of the remaining two poems, Mr. Lewis has a comment to make which is very significant : « the poems about Bele Doette (III) and Gaiete and Oriour (V) can hardly be considered Weaving Songs by any one. So far, indeed, are they from being Weaving Songs that they might be very fittingly designated by the term « Romance » or ancient « *Ballad* » *in the English sense of the word* [2]. Consequently, whatever their origin may be, it will not be the same as the origin of the Weaving Songs ».

Mr. Lewis is interested in the remote sources of these poems, sources which do more to explain the narratives than the form. In considering the purely epic elements of these *chansons* he is perhaps justified in making sub-divisions. But from the point of view of form, a precedent exists for considering all of these poems as belonging to a single literary type [3]. Jeanroy [4] himself has so considered them.

The extant examples of the *chansons d'histoire* may be dated by manuscripts. Mr. Lewis [5] has summarized the important facts in a footnote : « The poems as we know them, belong to

1. Alfred Jeanroy, *Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen Age*, Paris, 1889, p. 217.

2. The italics are mine.

3. The fact that one complete poem and two fragments are combinations of weaving songs and *chansons de mal mariées* indicates that the distinction between the two types was not closely garded at the time that these poems were composed.

4. Mr. Lewis appends this note (PMLA, vol. XXXVII, p. 142), « Even M. Jeanroy, *Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen Age*, pp. 217, does not make any distinction between *Chansons d'histoire* and *Romances* though the seems to feel that the latter is not always a satisfactory name for the *Weaving Songs*. There is no *a priori* objection to the *Weaving Songs* being called *Romances*, but there is to calling all *Romances Weaving Songs...* »

5. *Weaving Songs*, p. 148.

the end of the twelfth or-the beginning of the thirteenth century. They are mostly contained in that part of the famous Paris MS. 20050 which belongs to the thirteenth century. Those, however quoted in Guillaume de Dole go back at least to the twelfth, century, since that poem has been shown to date from the year 1200. » Jeanroy [1], after a study of the texts, arrives at the conclusion that « quelques-unes des romances appartiennent à la première moitié du XII[e] siècle, et les plus récentes semblent être de la fin de ce même siècle; les traits archaïques de la langue et de la versification le prouvent suffisamment. » But although, of all the old French songs, these *chansons d'histoire* are « the most primitive in language, form, and content [2] », it is also possible « that some of the oldest poems of all have not come down to us and that we only have, as it were, the aftermath of the original output [3]. »

All of these poems deal with the loves of noblewomen; and there is a distinctly aristocratic background referred to. But Karl Voretzsch [4] does not think this significant. « The fact that the characters are of high rank does not speak against the popular origin of this type of poetry. French as well as German, the narrative poems, and the ballads, usually have as background families of knights, counts, margraves, and kings; even the tale displays itself preferably in this milieu. » There is no doubt of the fascination which aristocratic society exerts on popular interest. It is for this reason that the literature of the upper classes may be easily taken over by the lower classes; and the *chanson d'histoire* may be a case in point. But there is a vast difference between the idealization of aristocratic life by the lower classes and the matter of fact reference made to it by people familiar with it. The references to milieu in these poems are casual. There is no glowing exaggeration; but an unassuming, straight-forward narration in an environment taken for granted. These poems give the impression of belonging to the society which they describe [5].

To add to this internal evidence, there is in the *Roman Guillaume de Dole*, lines 1147 through 1149, a highly significant remark :

1. *Les Origines*, p. 217.
2. Karl Voretzsch, *Introduction to the Study of Old French Literature*, New York, 1931, p. 133.
3. Lewis, *op. cit.*, p. 167.
4. *Intro. to Old French Literature*, p. 133.
5. Gaston Paris characteriszes the *chansons d'histoire* as « des chansons faites pour être chantées dans les *gynécées* par les femmes qui y travaillaient ». (*Romania*, vol. XI, p. 144).

Biaus fils, ce fu ça en arriers
Que les dames et les roines
Soloinet fere lor cortines
Et chanter les chançons d'istoire.

Not merely does this quotation locate the poems definitely in the milieu which they describe, but it shows as well the circumstances under which they were sung.

However, to believe M. Edmond Faral [1], we should not attribute the actual authorship of the *chansons d'histoire* to these noble ladies. Having indicated the above quotation from Guillaume de Dole, he continues his discussion of these *chansons*, « ...elles sont l'ouvrage de poètes subtils qui faisaient de l'ancien; et leur archaïsme est l'effet d'un art très avancé... Ces poèmes naïfs sont de création savante; et, quand on s'est bien laissé prendre au jeu des trouvères qui les ont ciselés, il reste a saluer, chez ces orfèvres de lettres leurs ressources charmantes d'industrie et d'esprit. » It is to the *trouvères* then that the writing and undoubtedly the circulation of the *chansons d'histoire* may be ascribed. That the *trouvères* composed them in a manner suitable to their use as weaving songs is the plausible corollary [2]. Or they may have adapted themselves to the cultivation of the genre after the original act of their creation.

The oldest of the *chansons d'histoire* is number I in the Bartsch collection. Gaston Paris [3] assigns it to the eleventh century. As a specimen of what the earliest poems in this genre were, it is worthy of quotation. The kind of narrative, the stanzaic form, and the refrain are all more or less typical.

Quant vient en mai, que l'on dit as lons jors,
que Franc de France repairent de roi cort,
Reynauz repaire devant el premier front.
si s'en passa lez lo mes Arembor,
ainz n'en dengna le chief drecier a mont.
e Raynaut amis!

Bel Erembors a la fenestre au jor
sor ses genolz tient paile de color;
voit Frans de France qui repairent de cort,

1. J. Bedier and P. Hazard, *Histoire de la littérature française illustrée*, vol. I, p. 51.

2. Cf. Jeanroy, *Les Origines*, p. 225.

3. Gaston Paris, *Esquisse historique de la Littérature Française au Moyen Age*, Paris, 1913, p. 87.

e voit Raynaut devant el premier front :
en haut parole, si a dit sa raison.
e Raynaut amis!

« Amis Raynaut, j'ai ja veu cel jor,
se passisoiz selon mon pere tor,

dolanz fussiez se ne parlasse a vos. »
« jal mesfaistes, fille d'empereor,
autrui amastes, si obliastes nos. »
e Raynaut amis!

« Sire Raynaut, je m'en escondirai :
a cent puceles sor sainz vos jurerai,
a trente dames que avuec moi menrai,
c'onques nul hom fors vostre cors n'amai,
prennez l'emmende et je vos baiserai. »
e Raynaut amis!

Li cuens Raynauz en monta lo degre,
gros par espaules, greles par lo baudre;
blonde ot lo poil, menu, recercele :
en nule terre n'ot si biau bacheler.
voit l'Erembors, si comence a plorer.
e Raynaut amis!

Li cuenz Raynauz est montez en la tor,
si s'est assis en un lit point a flors,
dejoste lui se siet bele Erembors.
. . . . . .
lors recomencent lor premieres amors.
e Raynaut amis!

(*Bartsch*, I.)

II

The origin of the English ballad has been an extremely vexed one. But the most casual reader of Child's collection must be profoundly impressed by the diversity of the poems. The form as well as the substance of the work is widely varied. There are poems in ballad stanzas and others in couplets. There are some with refrains and some without. There are narratives reduced to the naïveté of *The Hangman's Tree* and

others where the incident is one of poignant tragedy as in *Edward*. Certainly for such a collection it is not necessary to assume a single origin either of form or of matter. If Mr. Kittredge is correct in his introduction to *English and Scottish Popular Ballads* [1], we have to deal with three elements in the composition of these poems. First there were poems created by communal composition of which perhaps few if any remain. Then there were the poets who first sang the original forms of the poems which we now possess but sang them in the way already established in the genre by communal composition. And last, all of these poems have been greatly modified by long oral tradition.

There is another theory in better repute among Scandinavian scholars than among Americans. Professor Ker [2], has expressed it admirably : « It seems to be generally undoubted that Danish ballads and their Scandinavian relatives have taken up the fashion of the old French dancing songs, a fashion which began its widely extended vogue, along with many other new fashions, about the year 1100. Many of the English ballads, and all of those which have a refrain, belong to the same order, though the Danish group has kept much more of the dance tradition. »

The theory of communal composition may explain some ballads and the theory of the French carol dance may explain more. But there still remains room for another explanation which need in no wise diminish the just importance of those already stated. The fact that France has already been looked to as a source is significant.

The great difficulty in making any adequate comparison between the ballad and the *chanson d'histoire* is the diversity of the ballad and the lack of any coherent definition of what a ballad is. Professor Ker [3], in his discussion of the ballad, is driven to this : « In spite of Socrates and his logic we may venture to say in answer to the question, « What is a ballad? » « A ballad is *The Milldams of Binnorie* and *Sir Patrick Spens* and *The Douglas Tragedy* and *Lord Randal* and *Child Maurice*, and things of that sort. ». No discussion of any theory can be based on such a statement. The ballad must be considered in relation to the various elements generally found in it.

Ker continues with a statement of the ballad far more definite and helpful than the one just quoted, « It is a narrative poem lyrical in form, or a lyrical poem with a narrative

1. The Students' Cambridge Edition of the Child collection.
2. W.-P. Ker, *Form and Style in Poetry*, London, 1928, p. 9.
3. *Ibid.*, p. 3.

body to it. And it is a lyrical narrative, not of the ambitious kind, like Pindar, but simple, and adapted for simple audiences and for oral tradition from one generation to another. » He might have added, had he wished, the dramatic element which the ballads have at their best, as in the renowned *Edward*. Jeanroy [1], has made a definition of the *chansons d'histoire* which fits remarkably with Ker's definition of the ballad : « Les *chansons d'histoire* ou *de toile* sont à mi-chemin entre la poésie épique et la poésie lyrique, on pourrait ajouter qu'elles tiennent aussi de la poésie dramatique, de sorte qu'on serait tenté de dire d'elles ce que Goethe disait de la ballade « qu'elles réunissent les trois formes essentielles de la poésie »; épiques par le sujet, lyriques par le rythme, elles sont dramatiques par le procédé d'exposition. » In other words, the *chanson d'histoire* and the ballad are both narrative lyrics; and the dramatic quality found in the best ballads is a distinct characteristic of the *chanson d'histoire*.

But it is possible, as Ker has properly indicated, to find a wide difference in narrative lyrics. He emphasizes the simplicity of the ballad. And simplicity is also a trait of the *chanson d'histoire*. There need be cited in proof of this only the poem of *Gaiete et Oriour* designated by Mr. Lewis as a « Ballad in the English sense of the word ».

Lou samedi a soir, fat la semainne,
Gaiete et Oriour, serors germainnes,
main et main vont bagnier a la fontainne.
vante l'ore et li raim crollent :
ki s'antraimment soweif dorment.

L'anfes Gerairs revient de la cuitainne,
s'ait choisie Gaiete sor la fontainne,
antre ces bras l'ait pris, soueif l'a strainte.
vante l'ore et li raim crollent :
ki s'antraimment soueif dorment.

« Quant avras, Orriour, de l'ague prise,
reva toi an arriere, bien seis la vile :
je remanrai Gerairt ke bien me priset. »
vante l'ore et li raim crollent :
ki s'antraimment soweif dorment.

1. L. Petit de Julleville, *Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines à* 1900, Paris, 1896, vol. I, p. 348.

Or s'en vat Orious teinte et marrie;
des euls s'an vat plorant, de cuer sospire,
cant Gaie sa serour n'anmoinnet mie.
vant l'ore et li raim crollent :
ki s'antraimment soweif dorment.

« Laise. » fait Oriour, « com mar fui nee!
j'ai laxiet ma serour an la vallee.
l'anfes Gerairs l'anmoine an sa contree. »
vant l'ore et li raim crollent :
ki s'antraimment soweif dorment.

L'anfes Gerairs et Gaie s'an sont torneit,
lor droit chemin ont pris vers la citeit :
tantost com il i vint, l'ait espouseit.
vante l'ore et li raim crollent :
ki s'antreimment soweif dorment.

(*Bartsch*, V.)

The narrative substance of these poems is always unpretentious. There are few characters. There is generally a single incident stripped bare of unessentials, as the one just cited, and told with a certain boldness and breadth of stroke. The dramatic element is obtained from a skillful centering on the critical moment in a story longer than the poem itself. In the poem quoted above, it is the sad moment when marriage comes to divide sisters. In number I of the Bartsch collection, it is the moment of reconciliation between two lovers. In number III it is the moment when the death of a lord is announced to his loved one. Always it is a woman's love which is depicted in dramatic yet simple and natural terms.

But the simplicity of a conscious piece of art, however primitive that art may seem, is not the same as the simplicity of a work long removed from the original act of its creation. Gummere says [1] : « Seen in critical and historical perspective, balladry takes its distinguishing marks mainly from the process of oral tradition. Owing to this process, the ballad has lost its dramatic or mimetic and choral character and become distinctly epic; it has, in many cases, even forfeited its refrain, once indispensable; but it has kept its impersonal note, lacks, last as first, all trace of deliberate composition... » To begin with, allowance must be made for Gummere's belief in communal

1. F.-B. Gummere, *The Cambridge History of English Literature*, vol. II, p. 395.

composition. Just what the ballads have lost can only be assumed if it is possible to show the original forms from which they have descended, as for example the *chansons d'histoire.*

The *chansons d'histoire*, as we have them, are like the English ballad. They are anonymous except for those composed by Audefroy. They are impersonal except for the last few lines of number X which Gaston Paris[1], ascribes to a later date. But « lack all traces of deliberate composition », they do not. They may have had a short oral tradition, for it is to be presumed that any weaving song must have been repeated orally. But nevertheless it cannot be forgotten that these poems are « l'ouvrage de poètes subtils » and of « création savante ». This difference then we should perhaps admit : the ballad shows no « trace of deliberate composition » while the *chanson d'histoire* shows evidence of artistic origin. But this fact indicates nothing as to the genesis of the balad whether communal or artistic. It merely indicates that the ballads as we have them now show the effects of a long oral transmission. And it is precisely this oral transmission which explains to a large extent the real difference to be noted between the *chanson d'histoire* and the ballad, namely a broader, more diverse subject matter in the English poems.

The old French poems are limited in subject to a woman's love. This is a convention which might very well exist for a century or more among the French aristocracy and the *trouvères.* But once transplant the genre among the Scottish Lowlands and submit it for centuries to oral transmission, with what ease the wealth of local narrative might fit into these imported poems. A song made for one story can sing another as well.

As to form, the two most noticeable similarities between the *chanson d'histoire* and the ballad are the stanza and the refrain. Assonance, of course, is a trait peculiar to early Romance versification. It is not significant that it is not in the English ballads. It is significant that a few isolated cases of it are found. The so called « ballad stanza » is a distinctly English development; but its importance must not be over-emphasized. It does not occur in all ballads and there is no proof to show that it was originally more characteristic of these poems than at present (as may be argued is the case with the refrain). The stanza in the *chansons d'histoire* varies. Generally the length exclusive of the refrain is three, four, or five lines, and of these the most common is four lines. These lines are of equal length

1. See *Le Journal des Savants*, 1891, p. 681.

(generally ten syllables) and the assonance is the same. No great modification was necessary to produce the ballad stanza which is essentially a matter of rhyme. And there was a long period of time in which it might have been developed.

The date of the *chansons d'histoire* has been discussed. The date of the ballad, as it is found in Child's collection, is undoubtedly later. « English and Scottish ballads, » says Gummere [1], « as a distinct species of poetry, and as a body, can be followed back through the fifteenth century, occur sporadically, or find mention, for a century or so before and then altogether cease. » Miss Louise Pound [2] is more precise. Referring to Professor Ewald Fluegel in his article in *Anglia*, 1899 [3], she says : « He found that one of the Child texts comes from the thirteenth century, none from the fourteenth, very few from the fifteenth (only a few clerical and greenwood pieces antedate 1500), and ten or fewer may come from the sixteenth. Thus not more than fifteen or twenty, at the most liberal estimate, of the texts coming down to us antedate 1600. The number usually given is eleven. » She continues, however, with the admission : « A ballad may have been composed much earlier than the earliest text of it that happened to be preserved. »

The only point upon which all ballad scholars seem agreed is that the ballad has an origin. It could not spring fullfledged into being in any century. In seeking its source, students invariably look to a period earlier than the extant texts; and this is true whether they accept communal composition or the theory of the carol dance. But prior to the fifteenth century there is only one poem, the *Judas* ballad, which can be studied. It is impossible to tell to what extent it was typical of ballad production in the thirteenth century. Before that, all is conjecture. What Gummere [4] has said for ballads prior to the thirteenth century can almost be said of the thirteenth and fourteenth centuries as well : « To claim for this older period ballads of a kind common since the fifteenth century in England Scandinavia and Germany, is an assertion impossible to prove. »

One thing seems certain to Ker [5] in regard to ballad dates : « The form of the verse is not old. In the Teutonic languages, the first appearance of the new rhyming measures can be roughly

1. F.-B. Gummere, *Cambridge Hist. of Eng. Lit.*, vol. II, p. 396.
2. « On the Dating of the English and Scottish Ballads » in PMLA, vol. XLVII, 1932, pp. 10-16.
3. Miss Pound gives the reference as *Anglia*, XXI, Neue Folge, IX, 312-358.
4. *The Cam. Hist. of Eng. Lit.*, vol. II, p. 396.
5. *Form and Style in Poetry*, p. 22.

dated; they can hardly be older than the eleventh century. How did the folklore themes, the ballad habits of phrasing find expression before the rhyming stanzas and the new sort of refrains were introduced from France? Where were the ballads before they were made? » And the answer which this paper intends to make to that question is « in France ». These « rhyming stanzas » and « new sort of refrains » were certainly not introduced into England in the abstract, in some neatly devised manual on the art of versification. They must have entered in the concrete form of actual compositions. If Jeanroy[1], finds an old French *rondet* in the literature of Iceland, certainly the *chanson d'histoire* could easily have crossed the English channel. The last date at which the *chanson d'histoire* might have entered England is the thirteenth century when it was revived momentarily in the poetry of Audefroi le Bâtard. But the middle or end of the twelfth century seems a better date to ascribe, since at that period it was still a vital form among the French upper classes.

In Denmark, the earliest ballad collections were made by noblewomen, which indicates that in that country at that time the ballad was popular with exactly the same class as the *chanson d'histoire* had been in France. In the absence of all proof, it seems fair to infer that this may also have been the class where the ballad first found favor in England, and that Denmark has merely been more fortunate in possessing noblewomen caring to preserve their poetic heritage. With the constant intercourse which existed in the Middle Ages between the upper classes of all nations and certainly between the English and French, with France in the dominant position which it admittedly occupied throughout the Middle Ages as the style-setter of European fashions, is it not possible and even probable that the English and Scottish noblewomen might take over the lyrical weaving songs of their French neighbours?

The *chanson d'histoire* died out in France under the immense influence of Provençal literature. The style changed; and the French noblewomen so subject to the flux of mode found in the songs of the troubadours a more sophisticated and to them more pleasing poetry. In England and Scotland, too, the upper classes, ever seeking something new, soon perceived that the latest fad from France had become *passé*. But among the people, these tuneful songs found a more sympathetic abode. The peasants of Northern England and Scotland recognized

1. *Les Origines*, p. 415.

in them a way of singing their own traditions and folklore in attractive rhymes. For two centuries these original ballads underwent a steady transformation, finding new subjects and varying meters. In the fifteenth and sixteenth centuries a few of them were fortunate enough to be preserved. And the ballads of the early seventeenth century are the result of at least four centuries of evolution.

Howard S. Jordan.

LA MALIBRAN EN ITALIE.

Musa gloriam coronat.

Le 23 septembre 1836 mourait à Manchester la grande cantatrice Marie Malibran de Bériot. Le 15 octobre de la même année, Musset faisait paraître dans la *Revue des Deux Mondes* les *Stances* universellement connues :

Sans doute il est trop tard pour parler encor d'elle;
Depuis qu'elle n'est plus quinze jours sont passés...

Mais Marie Malibran a encore un titre à la gloire. Nous connaissions la grande, l'inoubliable artiste [1], nous

1. Les témoignages de tous ceux qui ont eu le bonheur de l'entendre sont unanimes.

A l'Abbaye aux Bois, Rachel avait récité la prière d'Esther devant l'archevêque de Paris.

Quand elle eût terminé le prélat se leva, remercia :

« Voyez-vous, Mademoiselle, nous autres prêtres du Seigneur, nous n'avons pas souvent le plaisir d'approcher de grands artistes. J'aurai eu cependant deux fois dans ma vie cette bonne fortune : à Florence j'ai entendu dans un salon Mme Malibran et je devrai à Mme Récamier d'avoir pu entendre Mlle Rachel. »

(Cf. Lucas Dubreton, *La prodigieuse carrière de Rachel*).

Mme de Grammont raconte dans ses *Mémoires* (II, 200-1) : « Legouvé vint me voir... Et il m'entretint de la Malibran, son plus récent souvenir. Il en avait été fort amoureux (et cette entrée soudaine et inattendue de la Malibran dans mon petit salon laqué blanc de l'avenue Kléber m'étourdit un peu). Il l'avait vue, elle avait chanté pour lui à Naples, ce vieillard chancelant avait galopé à ses côtés dans les bois de Passy sur des chevaux fougueux. Malibran... Musset... *La Romance du Saule*... ».

Enfin rappelons le mot du marquis Stefani dans *Bettine* qui doit avoir un caractère autobiographique :

« Lablache m'a fait rire et Malibran pleurer ».

connaissions la spectatrice intelligente qui dans son enthousiasme déchirait ses gants pour applaudir *Henri III et sa cour*, nous connaissions l'interprète merveilleuse des *Puritains* et de la *Norma*. Nous savions que le compositeur était amoureux de sa Muse adorée. Mais elle a su rester pieusement fidèle à son « austère devoir » et à Puteaux « Bellini tombe et meurt ». Il nous est possible de révéler encore un aspect de l'attrayante personnalité de la Malibran. Au moment où l'Italie dont elle répandait l'art à travers le vaste monde était asservie par les étrangers et subissait un haïssable esclavage, M^me^ Malibran sut incarner les meilleures aspirations des patriotes italiens. Elle fut le drapeau vivant, le signe de ralliement pour tous ceux qui vouaient leur vie à la libération de leur patrie abaissée [1]. Le regretté Jules Cambon a noté quelque part le rôle important de la musique de Chopin dans la libération de la Pologne [2]. Le rôle historique de la Malibran dans le *Risorgimento* ne fut pas moins grand. Elle a apporté aux opprimés le réconfort de sa sympathie active et mis au service de leur cause l'autorité incontestable de son génie.

(Voir aussi Moritz Werner. *Zwei Threnoi Alfred de Musset's*. C. Vogts. Berlin, 1895. Seul Delacroix a formulé quelques réserves sur le compte de celle « qui était devenue la *Norma* ». Cf. le *Journal* d'Eugène Delacroix, édit. 1893, t. I, pp. 246-250).

1. La lutte des jeunes patriotes italiens contre les oppresseurs de leur pays a toujours évoqué des échos dans le monde entier. Ainsi, en 1821, au moment de l'insurrection des carbonari de Naples, Pouchkine adressait à son ami V. Davidoff, futur décembriste, une poésie dans laquelle il disait : « C'était une autre eucharistie — Quand toi et ton cher frère — Passant devant la cheminée — Une robe de chambre démocratique — Remplissiez la coupe du salut — D'un vin glacé et sans écume — Et à la santé de *Ceux* (*a*) et de *Celle* (*b*) — La vidiez jusqu'au fond, jusqu'à la dernière goutte. — Mais ceux-là s'amusent à Naples, — Et Celle-ci a peu de chances d'y ressusciter. — Les peuples aspirent au calme — Et leur joug ne sera pas brisé de longtemps... — Est-ce que vraiment le rayon de l'espérance est éteint? — Mais non. nous jouirons du bonheur, — Nous recevrons la communion dans une coupe sanglante — Et je dirai : Christ est ressuscité! » En 1860, G. Flaubert terminait une de ses lettres à Maxime du Camp qui prenait part comme volontaire garibaldien à la conquête des Deux Siciles par ce cri : Evviva la libertà!

(*a*) les carbonari; (*b*) la liberté.

2. Cf. *Souvenirs* de la princesse Radziwill. *Préface* de J. Cambon.

Faut-il rappeler ici le rôle joué par la musique d'Auber dans l'indépendance de la Belgique. En 1859-61 dans les villes italiennes soumises au roi de Naples, au pape, aux grands ducs, à l'Autriche, sur toutes les murailles on lisait : « Evviva Verdi! » C'était un mot d'ordre. Le nom de l'illustre compositeur signifiait : « Evviva Vittorio Emanuele Re d'Italia! » (Cf. M. du Camp. *Souvenirs littéraires*, II, 160.)

En effet, nous lisons dans un rapport secret de police autrichienne conservé dans les Archives du Ministère de l'Intérieur à Vienne et qu'il nous est possible de publier ici grâce à l'amabilité de M. le conseiller Striszko et de Mme la baronne Winkler[1] :

Bologna, Li 4 maggio 1834.

La Malibran fù a Ferrara ove invitata e ben pagata diede... (ici le papier a été brûlé. Nous remplaçons par la suite tous les endroits brûlés lors du grand incendie des Archives de Vienne par des points)... accademie. Tutte le principali fazioni di Bologna sonosi vedute... quella parte onde farle corteggio. Nel loro entusiasmo fecero costoro il canto di alcuni Inni patriotici e la Marsigliese. Il ... ta della fazione è ritornata a Bologna accompagnata dai ... corifei...

Et le rapport anonyme de Ferrare en date du 7 mai 1834 disait :

I liberali approffitarono della da loro procurata circostanza che venne quì per due sere la Malibran onde tenere delle segrete riunioni con p ... fratelli di Bologna e della Romagna che quí trasferironsi per l'indic ... la quale venne riguardata dai medesimi come un portento, ma che secondo ..., ... mento degl' intelligenti non è realmente tale motivo per cui molti ... buona causa pretendono che quel grande entusiasmo, ch' eccita del ... possa esser figlio di qualche liberalesco maneggio per uno scopo a ... revole. Questi maliziosi intriganti ... perchè concorrano con somministrando di danaro a soccorrere i loro compagni che si trovano in Francia.

Les rapports précédents de Bologne n'avaient pas été moins alarmants pour les policiers de Milan et de Vienne :

Li 3 maggio 1834.

La circostanza di trovarsi in questa città e cantare Madama Malibran radunò più (una) gran quantità di persone delle limitrofe provincie e singolarmente di Romagna. La polizia da principio

1. Qu'il nous soit permis de leur exprimer ici notre sincère gratitude. Nous avons corrigé plusieurs fautes d'orthographe des originaux italiens.

non accordò loro il soggiorno, ma in seguito vennero ammessi. Si è osservato che la gioventù Bolognese accolse sempre con grande amorevolezza i giovani Romagnoli e vi è... sero tra essi atti di affratellamento e di grande unione. Quei Romagnoli sonosi mostrati ardentissimi delle innovazioni che si spera... (nè ancor si dispera) che a noi verranno di Francia. Si è fatto un pranzo di società ... fu detto essere stato celebrato in onore dei diversi Repubblicani ... Essendo terminate le recite di Madama Malibran Il Cardinale Commissario erasi espresso di non volere che se ne facessero altre, ma poi ha dato il permesso.

Et voici le rapport du 30 avril 1834 :

Come erasi detto ultimamente la celebre cantante Malibran cui ... forma soggetto di venerazione pei faziosi aveva richiamato ai ... questa parte un numero considerevole di quelli sparsi nelle Legazioni che a pretesto di trattenersi per questo oggetto, ottenevano solo tre giorni di permanenza.

Quelle mélodie se dégage de cette page de l'histoire de la Jeune Italie [1].! Et de quelle lueur nouvelle et étrange ne s'éclairent pas pour nous ces vers de Musset qui arrachèrent à l'oubli le nom de la Malibran :

Cœur d'ange et de lion, libre oiseau de passage,
Espiègle enfant ce soir, sainte artiste demain,
N'était-ce pas hier qu'enivrée et bénie
Tu traînais à ton char un peuple transporté,
Et que Londre et Madrid, la France et l'Italie
Apportaient à tes pieds cet or tant convoité,
Cet or deux fois sacré qui payait ton génie,
Et qu'à tes pieds souvent laissa ta charité...

1. Le despotisme voyait toujours d'un œil suspect les manifestations théâtrales. Rappelons à ce propos la forte amende dont la censure de Rome frappait en 1850 le grand tragédien Tommaso Salvini pour s'être approché en scène d'une actrice toute de blanc habillée, ce qui formait avec l'uniforme vert aux revers rouges qu'il portait les couleurs du drapeau italien. Paul de Musset raconte qu'en 1842 Mme Tadolini, cantatrice du théâtre San Carlo de Naples, a été priée de chanter moins bien par ordre supérieur, « la perfection de son talent et l'influence considérable qu'elle exerçait dans le public ayant inquiété l'autorité ». (Cf. *Voyage en Italie et en Sicile en* 1843, p. 62).

De même, en Russie au plus fort de la répression exercée par le régime réactionnaire après la défaite de la révolution de 1905, le public libéral écoutait ravi les mâles accents de la Marseillaise prohibée que chantaient les interprètes italiens d'*André Chénier*, bel opéra de Giordano. Les ovations s'adressaient autant à l'art de magnifiques chanteurs italiens (Cuccini, Sammarco, Titta Ruffo, Mendioroz, Apostolou) qu'au souffle de liberté qu'ils apportaient...

*
* *

En publiant aujourd'hui pour le centenaire de la mort prématurée de la Malibran quelques feuilles éparses des documents officiels autrichiens nous croyons apporter encore un humble hommage à la mémoire de la comédienne immortalisée par Musset. Car celle qu'il appelait Maria-Félicia vit toujours.

« Elle marche, elle est immortelle
Et suit sa loi. »

G. Morgulis.

UN FRAGMENT DE JOCELYN

Traduit en vers anglais par Madame De Lamartine.

Il existe trois traductions anglaises de *Jocelyn :* deux traductions intégrales (celle de Mme Jobert, publiée à Paris en décembre 1836, et celle de R. Anstruther, dédiée à Léopold Ier roi des Belges, et parue à Londres en 1844), et une traduction incomplète, publiée à Liverpool en 1868 et signée H.-G. Evans et T.-W. Swift.

Un hasard nous a permis de retrouver, dans une collection privée d'autographes[1] un texte assez curieux, de la main de Mme de Lamartine. C'est la traduction, en vers anglais, de la dédicace et du Prologue de *Jocelyn*. Mme de Lamartine, on le sait, était anglaise; elle s'appliqua, on le voit ici, à transposer dans sa langue le début du beau poème que son mari lui avait dédié.

Cette tentative est postérieure à la publication de la troisième édition de *Jocelyn* (septembre 1836); elle est antérieure à la publication illustrée de 1840. Nous en avons la preuve par les vers 7-8 de ce texte, lesquels traduisent le vers 6 du Prologue de Lamartine, non pas sous sa forme primitive :

Fatigué de gravir ces monts croissant sans cesse.

1. Qu'il nous soit permis de remercier ici Mme Navoret, de Crottey (Ain) qui a bien voulu nous autoriser à transcrire le document que nous publions aujourd'hui et dont elle possède l'original.

mais sous la forme nouvelle qu'une retouche, opérée dans l'été de 1836, lui avait donnée

Montant courbé ces monts que chaque pas abaisse.

Dans l'édition de 1840 ce vers fut à nouveau modifié et devint :

Gravissant ces sommets que chaque pas abaisse.

Le nombre des vers de la traduction anglaise dépasse quelque peu celui des vers de Lamartine : pour 166 vers français, Mme de Lamartine a composé 182 vers anglais. On notera par ailleurs que la Dédicace de Lamartine est formée de trois strophes de six vers. Les strophes anglaises sont de huit vers.

Mme de Lamartine poursuivit-elle sa tentative au-delà du Prologue ou s'est-elle arrêtée avant d'aborder la traduction de la Première Epoque? Rien ne nous a permis de l'établir.

Henri Guillemin.

TO
MARIA-ANNA-ELIZA

Sweet echo of my soul, if I might write
A lasting cipher on my sad lyre's base,
Thine should be wrought in character of light
By my fond heart before my hand might trace
A single letter. O my life, and fame.
More, more than either dwell in thy dear name,
And that its lustre should unsullied be
I'd write it but for thee.

Mysterious channel where my dwindling days
Roll like waves wasted by long summer hours;
Too often melancholy thoughts I raise
Along thy banks amidst ambrosial flowers.
Whenever the clouds separate on high
And show a sudden glimpse of the blue sky,
Some star-gemm'd ripple murmuring of me
Sends up a sigh to thee.

Kind shelter where the poet's laurel grows
Neglected under thickening mist and gloom,
Life drawn from thee into my bosom flows

Amid the tumult of an earthy doom :
If the reviving breath of génial spring
Shall set my scanty garland blossoming;
Autumnal winds shall pluck sear'd leaves
And drop them upon thee.

THE PROLOGUE

Happy the man whose social ties extend.
From his small christian flock to one old friend.
It was the festival of sweet Saint-John
And by the chamois-path I hurried on
Towards the Parsonage o'er mountain-land
My gun upon my arm, my dogs in hand;
We bent with laboring breast against the breeze
And the rough heights diminish'd by degrees.
I thought about emotions felt before
When knocking at his hospitable door,
When tripping lightly up the echoing stair
When sitting by the faggot's noisy flare,
When his own hands the table-cloth outspread
And vegetables brought and fruit and bread,
When lingering at our rustic meal the day
In pleasant converse calmly stole away.
His voice already thrill'd upon mine ear
Tenderly modulated, silvery clear,
I felt his warm heart in his friendly squeeze
For words flow seldom with sufficient ease,
And when they hesitate on lips apart
The hand with readiness assists the heart.

Upon the nearest summit looking down
Over his house beside the quiet town
I placed my gun against a rock, and dried
My forehead as I look'd from side to side.
A doubt disturb'd my heart : I did not see
His black coat gliding on from tree to tree;
It was his custom, when all rites were done,

To read his mass-book by the setting sun.
No longer eddying from the chimney broke
The customary wreath of evening-smoke,
His study-window, opposite the west
Was closed, and sad forbodings smote my breast,
Crossing my spirit like the sudden thrill
That troubles water when the wind is chill;
And without knowing wherefore in dismay
I press'd my footsteps, and pursued my way.
I learn'd no tidings as I went : nor swain
Nor shepherd sauntering cross'd the lonely plain;
The peasant in mid-furrow, with a sigh
Perchance, had left his heavy plough hard by.
I only saw the dull mule slowly pass
Along the roadside browsing dusty grass,
I only heard the cricket in the mead
And not the music of the sylvan-reed;
No mellow murmurs, rife with thoughtless glee
Rose from the village, or the green mood-tree.

Arriving at his peaceable domain
I knock'd at the old gate, but knock'd in vain :
His dog, the guardian of domestic joys,
Replied not barking sharply at the noise;
My hand was heavy on the latch. I stepp'd
Into the little court where silence slept
Uninterrupted. Near a rustic stair,
Obliquely rising through the open air,
A woman in fresh weeds, and on the ground
Crouch'd like affliction at a church-door found,
Hiding her face, her head upon her knees —
— Silent — for sighs may common grief appease
The apron only by her fingers prest
Betray's the desolation of her breast
And show'd her stifled sobs by quivering —
I saw death's emblem in that silent thing,
And felt like her the weight of a disaster;
T was an old servant weeping for her master. —
« Is it true, Martha? » a familiar sound
She recognized and started from the ground,

The back of her long fingers slowly drew
Across her eyes, and answer'd « It is true.
« Alas. They carry his remains away
To-morrow morning at the Break of day :
His soul will calmly seek the other sphere
If you accompany his sacred bier.
Dying he talk'd about his friend, and said,
« Martha, when I am number'd with the dead,
He will inherit all I leave behind,
And, foster my old servant, and be kind
To the poor birds and dog. « His all laid by
Might in the corner of a cupboard lie.
A trifle during his long illness went
In linen, and in daily nourishment,
The rest was theirs — his money — his advice —
His life — his life was the last sacrifice,
For in confessing people, night and day,
His constitution and his strength gave way.
Thus zeal is recompensed by death. » she sigh'd.
« And by eternal happiness. » I cried.
It was a silent and forsaken room
Where lighted tapers chased funeral gloom
And mingling with the western glimmer shed
Unearthly splendour on his placid head,
As death and hope, impatient for the skies,
Struggle for mastery while a christian dies.

Ethereal beauty o'er his aspect reign'd,
His features an ecstatic glow retain'd
From Paradise reflected, for his eyes
Had seen the golden promise of the skies
And his charm'd soul escaping from the earth
Left on his lips a smile of heavenly mirth.
The linen pall his silken cassock graced;
A cross of ivory in his finger placed
His peaceful bosom sanctified and press'd —
Like one friend slumbering on the other's breast.
Extended at his feet his white dog kept
A lengthen'd watch, he thought his master slept
And waited for his waking, or grim-eyed

At moments growl'd when distant noises died.
With due decorum near his sacred clay
A little sprig in holy water lay,
And three times with a reverential look
Over my friend its moisten'd leaves I shook
Or with cold lips I kiss'd his colder face
Or held his frozen feet in my embrace.
I saw his forehead beaming with a sign
That made his earthly features half divine
I saw the stamp of Immortality.
I saw a Saint just chosen for the sky.
Over his last remains in tears I hung,
Or with the priest who watch'd beside him ,sung
Sweet hymns and wept alternately, or pray'd
Until night vanish'd with its lingering shade.
We lower'd the bier where mortals breathe no more
In a green corner near the old church-door;
And every villager in order due
A little dust upon the coffin threw,
And dropp'd into the grave a bitter tear
As the earth thicken'd on the sinking bier.
At times a spadeful heavily and loud
Rung, and sobs issued from the suffering crowd
My turn then came : « Sleep on, I sigh'd, oh, sleep.
And if we, for a little moment weep,
If tears by instinct from our eyelids start,
We feel no real agony at heart
For while we close this humble grave his soul
Is soaring far beyond the world's control
To its first source, without a blemish, flies
And wins the object of its earliest sighs. »
I heard the iron voice of sorrow swell
In the deep toll of the eternal bell,
From his own church it pour'd its measured strain
And spread affliction o'er the desert plain;
While inconsolable his dog hard by
Howl'd until midnight darkend' the dull sky.

I linger'd in the melancholy place
Seeking and finding his continual trace;

I met him as I walk'd into the air,
I saw him sitting in his study-chair,
Or with his favorite books before me spread
I wiped away my tears and wept and read.
« He never wrote? » — « I never saw him write »
Martha replied « but on a Sunday-night,
And when the sheet was full he let it fall
Into an empty basket near the wall,
And I, as usual, early the next day
His scribblings, without mercy, swept away,
But what the rats have left us may be found
Up in the granary scatter's on the ground. »
Those simple pages, innocent of fame,
Were written without either plan or aim,
Like those wild words the dreamer scrawlson sand
With his brown staff along a desert-strand,
Characters beaten by the wind and rain,
And left unread amidst the darkening plain.
There were dates missing, several sheets were torn,
The breeze had others from the granary borne,
And Martha, conscious of her papery store,
Had lit her evening lamp with many more;
Regretting every undiscover'd page
I recomposed his painful pilgrimage.
We see meandering under moonlight skies,
Although perplex'd where the horizon lies,
A gentle river shape its lessening stream
Till shadow'd shores receive its lucid gleam,
A little after its clear waters sweep
Through spacious plains, a little after creep
Into some dreary marsh and disappear,
But still the eye imagines their career
And wandering on through many a wide domain
Unites the long links of a liquid chain;
'Tis thus, amidst confusion, I retrace
The broken story of his earthly race.

T. S. ELIOT AND SOME FRENCH POETS

Shakespeare cannot come back to tell us whether he read Montaigne or not. But if I attempt now to determine the contribution of some late nineteenth century French poets to Mr. Eliot's work, the latter can correct my views.

That these poets did influence his work has been revealed by Mr. Eliot when he wrote in *The Criterion*, January 1930 :

> But for having read his book (Mr. Symons's *The Symbolist Movement in Literature*), I should not in the year 1908, have heard of Laforgue and Rimbaud; I should probably not have begun to read Verlaine; and, but for reading Verlaine, I should not have heard of Corbière. So, the Symons book is one of those which affected the course of my life.

This influence has been often referred to by Mr. Eliot's admirers, and, in 1929 M. René Taupin devoted to it a chapter of his *Influence du Symbolisme sur la Littérature Américaine* 1910-1920. The nature of his thesis obliged Taupin to examine T. S. Eliot in the light of a literary theory, whereas I should wish to analyse separately each poem which bears a trace of the influence of the Symbolists on Eliot, and work out in detail the extent of this influence. Although I recognise the value of Taupin's study, I should like to point out that he is often obsessed by his subject — Symbolism. He tries, for example, to range Apollinaire among the Symbolists and, in a long passage, shows how T. S. Eliot borrowed from him. Mr. Eliot assures me that he has never read anything by Appollinaire.

The most obvious example of Laforguian influence in T. S. Eliot is his *Conversation Galante.* Not only do we find similarity of treatment, but analogy of thought. Love was always one one of the main interests of Laforgue — as a metaphysical preoccupation : for him, it is a cosmic force, the aim of which is only reproduction. Woman is the instrument of nature, the « necessaire divin », who helps to « cheat man for the conservation of species » [1]. Laforgue, speaking of the infinite, says « Ce sujet t'assomme » [2]. In the same way, T. S. Eliot declares of one woman that she is « the eternal enemy of the absolute ».

1. *Complainte des voix sous les figuiers boudhiques.* See Laforgue's correspondence for the importance he attached to this poem.
2. *L'aurore promise (Fleurs de Bonne Volonté).*

The dialogue of *Conversation Galante* shows how the man is brought back by his companion to the commonplac'e and to herself every time he gives way to his fantasy. The lady of *Conversation galante* is, no doubt, like Elsa in Laforgue's *Lohengrin*, bored by speculations which have nothing to do with the present business of love-making.

This attitude to woman was shared by Verlaine and Baudelaire; but while Baudelaire's ferocious irony approaches anger, Laforgue's apparently light banter is much more effective. It is the caculated mockery of *Autre Complainte de Lord Pierrot* which T. S. Eliot re-echoes here. Laforgue's poem is the dialogue between the woman who loves him and the poet; she exclaims « Dieu de Dieu, que je t'aime », to get the sceptical answer « Dieu reconnaîtra les siens »; his reply to her passionate questionings of his love for her is « Merci, pas mal, et vous? » Likewise, the man in *Conversation Galante* is interrupted at the end of each stanza by a short, crisp remark from his companion. Both poems end with nearly the same phrase : Laforgue's « C'était donc sérieux » appears in Eliot as « Are we then so serious? »

Poets of all time have sung the moon, but Laforgue was certainly one of those « qui viennent au monde avec un rayon de lune dans la tête. » Just as the moon in Musset's *Ballade à la lune* had been the pretext for the poet's airing his wit, so it was the theme round which Laforgue let loose his brilliant imagination, as in *Complainte de cette bonne Lune*, where the moon is invited by the stars to a fantastic round with them. Here T. S. Eliot speaks of « our sentimental friend the moon », which may be « Prester John's balloon » — a « witty » and romantic image followed by a comparison with a more commonplace thing :

> An old battered lantern hung aloft
> To light poor travellers to their distress.

The moon is the central idea of Laforgue's *Imitation de Notre-Dame de la Lune*, and becomes the metaphysical symbol of non-being : « Le Néant dans sa pâle gangue ». It also lead the man in *Conversation Galante* to vaguely religious ideas; he refers to the music of the spheres, which is destined to « body forth our own vacuity. »

Though not always so obvious, the influence of French poets is visible in most of the other earlier poems, but decreases gradually as Eliot becomes more mature. The mood which is the basis of *Prufrock*, the diffidence of the hero who dared not avail himself of his opportunity, is paralleled in many of Laforgue's

poems where he shows his self-doubt on similar occasions [1].

> Bref, j'allais me donner d'un je vous aime
> Quand je m'avisai non sans peine
> Que je ne me possédais pas moi-même.

Laforgue admits his fear, but turns from self-pity to mockery. Because he was only a « poor, dull mediocre individual », who « believes in himself à ses moments perdus », he saw his betrothed disappear. Again and again he remembers that he has let the opportunity pass by [2]. Prufrock, too, confesses :

> I have seen the moment of my greatness flicker.....
> ... In short I was afraid.

It would be absurd to claim that *Prufrock* is inspired by this recurrent theme in Laforgue, but it points to a kinship of spirit between the two poets. Laforgue's timidity takes such a form that he can look forward to, and remember happiness, but he cannot act when the « Present » requires him to do so [3]. He hates the crude vulgar « Present »,

> Qui vous met au pied du mur et qui vous dit :
> « A l'instant ou bonsoir », et ne fait pas crédit.

In Eliot, too, the sense of the inevitable is personified by the « Eternal Footman » who politely invites Prufrock to clear out since he has not the courage to act :

> And I have seen the eternal Footman hold up my coat and snicker.

It is the literary expression of this self-consciousness of timidity which is entirely modern and it is perhaps in Laforgue that it first makes its appearance as a recurring theme and even an obsession. Prufrock, however, the irresolute man, who is incapable of acting, is judged severely by the puritan Eliot, who fears that he will never get again the opportunity he has missed.

1. I fail to see much resemblance between *Complaintes sur Certains Ennuis* and *Prufrock* as Taupin does. The theme of Laforgue's poem is a satire against the inconstancy of women.

2. Dimanches III D. V. See also *Arabesques de malheur (Fleurs de Bonne Volonté), Solo de Lune (Derniers Vers), Dimanches XXXVI (Fleurs de Bonne Volonté).*

3. *Mettons le doigt sur la plaie (Fleurs de Bonne Volonté).*

What Prufrock imagines to be love appears to be mere escape into the fantastical world of mermaids :

> We have lingered by the chambers of the sea
> By sea-girls wreathed with sea-weed red and brown.

Now that he has been afraid, there is no more hope for him; he « grows old », and his life, once transmuted by the golden, if fallacious light of romance, will sink for ever into banality.

> « Till human voices wake us and we drown. »

On the other hand Laforgue continues to dream of the « not impossible she » who is to love him [1] and never ceases to aspire to this love.

But Prufrock is a cousin of Laforgue, in so far as he realises that others might find him ridiculous, and further in that he anticipates them by laughing at his own feelings. Prufrock tells us in great seriousness how he has struggled against temptation, comparing himself with St. John the Baptist.

Though I have wept and fasted, wept and prayed...

He introduces in the following line realistic details which mingle ridicule with pity :

> Though I have seen my head *(grown slightly bald)* brought in upon a platter.

« I am no great prophet and here's no great matter ». Note further that Laforgue wrote a *Moralité légendaire* which was a parody of the Salome story before Wilde had given it its widest popularity. Salome puts her favourite jewel into the mouth of John, whose head has just been brought to her — *procédé instantané*, adds Laforgue in the style of an advertisement. In Eliot, the irony is effected not only by the words « grown slightly bald », but by the obvious disproportion between St. John's situation and that of Prufrock.

Besides, Laforgue's method of irony makes him execute a complete *volte-face*, when, having told us how much he desires to be loved he suddenly implies that he is a madman,

> Va donc acheter deux sous d'ellébore,
> Ça te fera une petite promenade.

The contrast is less crude in *Prufrock*, where the downright

1. *Oh, qu'une d'Elle-même...* (D. V.).

seriousness with which the hero wonders « Do I dare, do I dare... », is not entirely shattered, but becomes a mixture of pity, revulsion and ridicule, when we see him

descend the stair
With a bald spot in the middle of his hair.

Baudelaire had described the city fog, when « un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace », and depicted its effects on « l'esprit gémissant en proie aux lourds ennuis » [1]; similarly, the fog is introduced as a setting for Prufrock's hesitations « on the window panes », in the « corners of the evening », « upon the pools that stand in drains ». But Eliots' metaphor on the fog — a long animal with a back, a muzzle, a tongue — is Laforguian in its use of terms of every-day life. It is fondly drawn out into one of these concetti-like comparisons which Laforgue loved.

Les mares des vos yeux aux joncs de vos cils.

The curiously sinister metaphors as, for example, the sky which is « like a patient etherised on the table » can be traced not only in Baudelaire, but in any of the poets [2] who practised the « Prends l'eloquence et tords lui son cou ».

Laforgue's trick of repeating phrases [3] is taken up by T. S. Eliot, as an indication of the hesitation from which Prufrock suffers. May we not also see here the origin of the repetitions which are so obvious in « Ash Wednesday » and the Chorus of « The Rock »? — as in Prufrock's perverse going round the mulberry bush :

There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet.

Just as Laforgue has no qualms when speaking of a « pâté d'intrinsèque », Prufrock joins conversational words to technical terms of Latin origin : « When I am formulated and sprawling on a pin ».

1. *Fl. du M. Tableau de Paris* : Les sept vieillards. *Spleen et Idéal-Spleene*
2. Cf. Verlaine. *Sagesse VI.*

La neige tombe à longs traits de charpie
A travers le couchant sanguinolent.

3. Cf. *Persée*: first three pages-repetition of 'O monotone et méritée' is like the calling back of a musical motive.

If we pass from *Prufrock* to *Portrait of a Lady*, we shall find no smaller resemblance to Laforgue and others. It not the hero, here, a kind of Lohengrin who feigns not to understand the advances of a woman? In many poems, Laforgue had expressed his disillusionment at the meanness of women [1]. But T. S. Eliot may have taken hints from a dialogue [2], in which Laforgue shows qualities unrevealed before. A woman is trying to « vamp » the poet by telling him of a past love affair. He is hurt, for he was attracted to her, but he refuses to console her in the expected manner, in spite of his pity for her. Even when she bursts out, reproaching him with trifling with her affection, he retorts that she can only love once. Laforgue's suggestions about the characters are fully worked out in *Portrait of a Lady*. Her artificiality is shown in the way she has

arranged the scene
...with — « I've saved this afternoon for you ».

She shows her snobbish delight in music because she will listen to it only among friends... « who will not touch the bloom ». Her sentimental and affected insistence on « how much they mean to her, her friends », corresponds to the attempts of Laforgue's heroine to show how much she cared for the man who had left her, and how much she is again ready to care for her next lover. The « lady's » efforts to arouse pity, and if possible, love, in the young man, by showing him that her life is composed of « odds and ends », her exertions to make him find himself at once with her, and above all, the malaise experienced by the young man who goes up the stairs « as with his hands and knees », are much more clearly delineated in Eliot's poem than in that by Laforgue.

The song of the street organ had been heard in French literature, not only by Laforgue (as Dr Taupin says) but by Verlaine [3]. It is impossible to say whether Eliot's description of the voice of the lady

like the insistent out of tune
Of a broken violin on an August afternoon,

is not an ironical transposition of Verlaine's « Les sanglots longs des violons ».

1. *Nocturne Parisien (Poèmes Saturniens).*
2. *Poèmes saturniens : Eaux fortes.*
3. *Complainte sur certains ennuis.*

The urban settings, so frequent in the poems of symbolists and decadents alike, are only alluded to in the works I have just examined, while they become the subject of *Preludes*. T. S. Eliot is haunted by the squalor of the city; he expresses his weariness and disgust at the sordid life of the town-dwellers, as well as his pity for them, and the fascination exercised on him by that ugliness. This particular attitude to the City, though common in French from Baudelaire onwards had only been expressed by a few poets in England; by James Thomson, for example with his recurrent image of a man alone in the silence of the city street, and by Henley who gave a picture of London by day and night. Symons and the decadent school to which he belonged used the same theme under the influence of the French symbolists. In « Rhapsody » do we not find repeated one precise setting of urban landscape given by Verlain'es *Croquis parisien :* the town-landscape in moonlight, the cat in the street while the poet broods under the glare of the lamps[1]? But Verlaine's poem, as the title suggests, is but a sketch, mostly devoted to the description of external surroundings, while « Phidias, Platon, Marathon » are only mentioned *en passant*. Mr. Eliot takes up the features of the landscape by Verlaine, and uses them as a setting to « summon up remembrance of things past ». This reverie of the poet is brought about by « whispering lunar incantations ». Did not Laforgue's moon also create an atmosphere of enchantment when it makes the poet walk « par les féeries du silence », when its light has the effect of « une invisible manne de sortilège ».

In *Prufrock*, T. S. Eliot had used the expression « descend the stair » for 'go down the stairs '— an unusual expression which smacked of the French use of *descendre l'escalier*. But the intentional use of the French language is unmistakable in *Rhapsody*, where « regard the moon », « remark that woman » « morsel of butter » lead to the interpolated French line which is the exact parallel of Verlaine's parody of himself, and, at the same time, a transposition of one of Laforgue's lines in *Complainte de cette bonne lune*. Instead of « Ne nous garde pas rancune » T. S. Eliot has « La lune ne garde aucune rancune ».

In *Whisperings of Immortality*, though referring explicitly to the later Elizabethans, Eliot seems to me to be inspired as much by Baudelaire. Eliot, who introduces a philosophical backbone into his poem, has also a kinship of spirit with the poet of *Danse macabre* who describes « les charmes de l'horreur ».

1. *Légende VIII.*

No doubt, the « American puritanism » of T. S. Eliot must have found congenial the inverted Christianity of Baudelaire. Here, he even outdoes the French Poet in his revulsion from the flesh. The author of *Les Fleurs du Mal* had spoken, not deprecatingly, of the « air subtil, un dangereux parfum », of the scent « sauvage et fauve » which came from his mistress's hair. T. S. Eliot mentions with great disgust the « rank, feline smell » of Grishkin, as earlier on he had alluded to « female smells in shuttered rooms ». In *L'Amour du Mensonge*, Baudelaire had wondered in all seriousness wether the woman he saw was « oreiller caressant ou corbeille de fleurs ». Laforgue, consciously or not, picked up the metaphor and gave it the ironical turn peculiar to him : the Pierrots make fools of themselves

Afin d'avoir des seins
Pis-aller de coussins.

And T. S. Eliot takes up the same idea when he speaks of the courtesan's bust as giving « promise of pneumatic bliss ». The irony here is the ferocious derision of a Puritan [1].

In the poems written in French, the predominant influence is that of Corbière. In *Lune de Miel*, Eliot not only mocks at the romantic love for travel and colour, but also the conventional glamour of a honeymoon. Just so Corbière, in *Veder Napoli poi morire* [2], insists much more on the sordidness of the Customs inspection than on the beautiful scenery and the new types of men he is supposed to see. He is as realistic as possible, describing his bag swimming « parmi ces asticots (the Customs officials!) comme un chien crevé, and his cases « hantées comme un fromage! » T. S. Eliot gives a nauseating picture of the newly-wedded couple,

chez deux centaines de punaises,
La chaleur aestivale [3], et une forte odeur de chienne.

Corbière is disgusted at the Neapolitan's readiness to sell him his daughter; Eliot reveals to us that the new husband's sole preoccupation is the expense of the journey and the tips to be given.

The title itself of *Mélange adultère de tout* is taken from Corbière's *Epitaphe pour Tristan-Joachim-Edouard Corbière, philo-*

1. Cf. Aldous Huxley's later use of « pneumatic » as applied to a woman in *Brave New World*.
2. *Raccrocs*.
3. Sic.

sophe. Though filled with self-pity, Corbière turns back ironi cally on himself as when he says « coureur d'idéal — sans idée. » T. S. Eliot adopts the attitude of self-mockery without the self-pity; he does not attempt to describe his feelings, but enumerates with a sneer his intellectual pursuits — « En Angleterre, journaliste ».

Le Directeur is also written in the manner of Corbière, with the punning between : « Le directeur Conservateur du Spectateur », « Le Directeur du Spectateur Conservateur », and between « Les actionnaires » and « Réactionnaires ». But this poem is only a very slight production, rather an exercise than a poem proper.

This punning too we find in *Dans le restaurant* where the waiter is called « Bavard baveux ». *Dans le restaurant* contains an allusion to the « drowned men », which occurs in *Mr. Apollinax* and was repeated in Part III of *The Waste Land*, (« Death by water ») — In Laforgue, too, there are references to a submarine world. For him, it is the symbol of an existence freed of thought, where beings live in deep happiness a purely vegetative life. Laforgue's description of the aquarium in *Salomé* is intended as a contrast to the weariness and surfeit of thought brought about by long periods of culture. This happiness is also that of the « fœtus de poète » in his « forêt d'aquarium ». Mr. Apollinax, when he meets Professor Cheetah laughs « like an irresponsible fœtus », and suggests a submarine landscape to the English poet. But it is probable that Laforgue was not the only source of this allusion. At any rate, other literary associations had gathered round it in Mr. Eliot's mind — as for example certain passages of *The Tempest*, — by the time he wrote *The Waste Land.*

This allusiveness is akin to another feature of Mr. Eliot's work : his use of quotations to evoke a multitude of associations. For example, in *Burbank with a Beadeker — Bleistein with a cigar*, the line.

> Her shuttered barge
> Burnt on the water all the day

is intended to remind us of the glamour of Shakespeare's *Antony and Cleopatra*, making more petty still the sordid affair of Burbank with princess Volupine. Corbière had used this device in his description of his journey to Italy. In *Le fils de Lamartine et de Graziella*, he satirises at the same time Lamartine and the greed of peasants who exploit the tourist industry.

Lui (the peasant) se souvient très peu de ces scènes passées
(the love of Lamartine and Graziella).
Mais il laisse *le vent et le flot murmurer*
(in italics : a Lamartinian cliché)
Et l'étranger, plongeant dans ses tristes pensées
En tirer un franc — pour pleurer.

Later, in Spain, Corbière recalls the grandeur of Corneille's *Cid*, as a contrast to the actual behaviour of the Spanish bagger. Baudelaire, too, wishing to express his revulsion at the growing Paris, launches forth a poem with

Andromaque, je pense à vous,

thus bringing to our minds the Homeric character and the Racinian heroine. Later on in the poem, he shows us Andromaque again in her noble distress, and contrasts her with the thin and tubercular black woman, tramping in the mud and in the fog. At any rate the allusions of Baudelaire and Corbière are quite explicit, fully developed and infrequent. When a man of average culture reads *The Waste Land*, where this method of allusion is continually used, where the allusions themselves might be easily overlooked or not understood, he may well be disgruntled at having to puzzle them out with the help of the notes added — fortunately — for this purpose.

What conclusions do we reach from the survey of Mr. Eliot's early work as put side by side with that of his French predecessors? Of all the late nineteenth century French poets with whom Eliot came into contact, Laforgue was the most important for him. Both poets had many similar traits in common : their diffidence, their self-pity. Even Mr. Eliot's early distrust of established religion corresponds to Laforgue's renunciation of his faith and of philosophy. Laforgue looked for a remedy in the instincts, in the unconscious, but Mr. Eliot, altough he came to regard natural religion with more indulgence than formal Christianity, remained a puritan. It would be unjust to insist too much on the « influence » of Laforgue on Eliot, because even when he seems most imitative, Eliot retains his idiosyncrasies. He achieves, too, a greater objectivity, as in *Prufrock*, for example, which is more a dramatic monologue than a revelation of the self. Again, in *Portait of a Lady*, the purpose of the author is formal satire rather than the expression of bitter personal feeling, such as Laforgue recounts. The latter died an adolescent, without liberating himself from his own soul

without having more than a glimpse of experiences other than his own. Mr. Eliot continued where Laforgue left off, strengthened his moral and religious sense [1], gradually dropped the self-pity and acquired a consciousness not of his own feeling, but of the world around him. In *Gerontion*, he becomes the detached observer of the life of man, of civilization; he discovers its decay, analyses it, and discovers that « these tears are shaken from the wrath-bearing tree », that is, refers it to original sin. The feeling of chaos in the modern world becomes overwhelming in *The Waste Land.* It is useless to speculate whether Laforgue too, if he had emerged from his stage of introspection, would have taken refuge in the fold of his former creed, just as Mr. Eliot sheltered in the Anglican Church.

M.-J.-J. Laboulle.

1. *Mr. Eliot's Sunday Morning Service.*

CHRONIQUE

L'Actualité : La littérature comparée au Congrès d'Amsterdam : la question des périodes. — La Revue a déjà (t. XV, p. 774) rendu compte du second Congrès international d'Histoire littéraire, qui se tint à Amsterdam du 17 au 22 septembre 1935, et qui avait pour programme *Les Périodes dans l'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance.* Que se dégage-t-il, pour notre discipline, des quatorze exposés, donnés en quatre langues (la moitié en français) par des savants à qui le principal organisateur du Congrès les avait expressément demandés, de sorte qu'ils convergeaient tous vers la question de la « périodisation » de l'histoire littéraire et des discussions nourries et intéressantes qui les ont suivis ?

Par l'énoncé même du programme, ces exposés ne pouvaient ressortir à la littérature comparée, si l'on réserve ce nom à l'étude de rapports particuliers entre littératures ou entre écrivains. Mais presque tous au contraire intéressaient l'histoire internationale des littératures modernes, car presque tous dépassaient les limites d'une seule littérature. Déjà l'allocution liminaire de M. Baldensperger, qui en quatre langues posait la question et examinait son état actuel, s'appuyait sur des exemples empruntés à diverses littératures. Un premier groupe d'exposés et de discussions prenait pour objet les principes même de la division en périodes, sous ses aspects sociaux, psychologiques, artistiques ou même saisonniers. Le rapprochement des exemples empruntés à plusieurs littératures était à lui seul très suggestif. Pour M. Wechssler (Berlin), le problème des périodes est un problème de générations; pour M. Hankiss (Debrecen), la division en périodes s'inspire souvent, sans que l'historien en ait conscience, des tendances intérieures qu'il impose à sa matière : alternance, symétrie, analogie, etc. M. Baldensperger a fait remarquer la longueur décroissante des périodes littéraires dans les époques récentes, phénomène qu'explique le rythme de la vie moderne.

Dans une seconde catégorie, on s'attachait à préciser la notion de périodes à l'intérieur de telle ou telle littérature. Mais d'inévitables rapprochements élargissaient à chaque instant la question. Ainsi M. Lebègue (Rennes), en traitant de

l'humanisme français de la Renaissance, n'a pas manqué de le rapprocher de l'humanisme italien dont il est partiellement issu, et M. Toffanin (Naples) a relevé la différence entre le platonisme primitif de l'école de Florence et le platonisme « pour dames » de la cour des Valois. M. Cysarz (Prague) replace le baroque allemand dans le style européen du temps. MM. Cazamian (Paris) et De Vries (Amsterdam) ont appliqué à la littérature anglaise leurs vues sur la loi d'alternance de deux tendances opposées ou sur le rythme saisonnier en littérature. Tout à fait internationaux étaient les exposés de MM. Toffanin et Folkierski (Cracovie) : l'un discutait l'attitude de nos critiques contemporains au sujet de l'humanisme, l'autre s'élevait contre l'imprécision des termes *Renaissance* et *Romantisme*, auxquels, à force de les élargir, on fait perdre tout sens précis. Et M. Isaacs (Londres), en retraçant l'histoire, dans la critique anglaise, des notions de *baroque* et de *rococo*, invitait à préciser ce que ces termes, appliqués à la littérature, peuvent encore offrir de vague.

Les Actes du Congrès d'Amsterdam seront publiés, comme ceux du Congrès de Budapest, en un numéro spécial du *Bulletin du Comité international des Sciences historiques* formant un volume in-8 (Paris, Les Presses Universitaires, 1936). Bornons-nous à résumer quelques-unes des conclusions qui se dégagent de ces discussions.

Les périodes sont indispensables, non seulement pour l'enseignement, mais pour la recherche. Là-dessus tout le monde est d'accord. Que valent les limites communément adoptées jusqu'ici pour les séparer? On constate que plusieurs de ces limites ont tendance à se déplacer : que par exemple la Renaissance est volontiers reculée jusqu'au XII^e^ siècle; on parle de pré-renaissance et de préromantisme. Pour remédier à ce flottement le Congrès n'a pas témoigné d'efforts constructifs et pratiques.

Mais ces périodes, dont tous admettent la nécessité et que personne n'entreprend de définir à nouveau avec précision, que valent-elles? Ne sont-elles qu'imposées aux choses par notre esprit, en vue d'une lucidité plus grande de l'exposé? Existent-elles réellement, en ce sens qu'elles correspondent à des différences réelles entre certains groupes d'années et d'autres antérieurs ou postérieurs? On n'a guère pris parti explicitement dans cette controverse renouvelée des réalistes et des nominalistes; mais la plupart des congressistes qui ont pris la parole paraissaient admettre l'existence objective de différences suffisantes pour qu'on pût procéder à des groupements.

Ici se présente la plus grande difficulté. Ces groupements chronologiques, ces périodes, sur quel principe les fonder? Quels seront les caractères différenciateurs? Heureux les botanistes qui trouvent dans l'appareil reproducteur le critère de classification le plus exact et le plus commode! Les malheureux historiens de la littérature n'en sont pas arrivés là : ils errent, poussés en tous sens par les courants les plus divers, s'attachant tantôt à tel ordre de phénomènes, tantôt à tel autre.

Il est évident en effet, et la discussion l'a montré, que des périodisations fondées sur des ordres différents de faits conduiront à des résultats différents. Le style? soit; c'est un des critères les plus commodes; certaines périodes tout au moins se dressent immédiatement devant les yeux : le baroque-précieux, le romantique-frénétique, etc. Mais ce style n'est pas celui de tous, même parmi les poètes et les romanciers, et les plus grands parfois en sont exempts. L'époque où domine tel style? c'est bien hasardeux dans la pratique. Nous atteignons une couche littéraire, souvent la plus superficielle, non les autres. — Les tendances artistiques? Oui : l'imitation gréco-latine, ou l'influence anglaise, ou le vent de liberté, ou le goût d'évoquer la nature, ou celui de peindre crûment la société, formes multiples et contradictoires que prend l'appel du vrai, fournissent d'assez bons cadres, qui ne coïncident pas trop avec les précédents. — Les sentiments dominants? Les idées régnantes? Que d'œuvres importantes refusent de se laisser répartir ainsi! Nous travaillons sur des plans différents; ou encore, nous nous laissons guider par les analogies de sujet, ou de composition, ou de dessin, ou de coloris. Pratiquement, on tâche de s'orienter dans ce chaos en se contentant d'un minimum de traits communs, empruntés aux œuvres les plus riches de substance, qui donne par à peu près l'atmosphère, le climat moyen d'une littérature à un moment donné. La vérité, peut-être, c'est que, beaucoup plutôt que des *périodes*, on peut constater des *courants*, qui circulent à des niveaux différents, qui coïncident, qui se contrarient, qui se renforcent...

En tout cas, il ressortait avec évidence de ces débats si intéressants que tout essai de périodisation gagne à se placer à un point de vue européen; non pour trouver à tout prix des synchronismes souvent inexistants, mais pour expliquer par des raisons européennes les variations de chaque littérature. C'est là que les études de littérature comparée ont à apporter les plus utiles contributions.

P. V. T.

Journées d'études franco-italiennes. — Le 4 janvier 1936, M. Alfred Coville, membre de l'Institut, président du Comité français des sciences historiques, ouvrait la première séance de travail des « Journées d'études franco-italiennes ». Dans son allocution, le savant historien qui vient encore de publier deux importants volumes sur l'humanisme en France au temps de Charles VI souhaita la bienvenue aux délégués italiens, regretta que les circonstances n'eussent point permis à M. Giovanni Gentile de venir à Paris, et rappela le but de la réunion.

Organisées par l'Union intellectuelle franco-italienne et par la Société d'histoire moderne, avec le concours du Comité français des sciences historiques, ces « Journées » devaient être consacrées à l'étude de deux thèmes principaux se rapportant aux relations intellectuelles entre les deux grands pays latins. Elles se sont déroulées en la grande salle du Conseil de l'Université, à la Sorbonne, dans une atmosphère de cordiale collaboration. Exposés et discussions ont été suivis par un public attentif où l'on comptait, à côté de l'élite des Italiens fixés à Paris, à côté des Français italianisants, plusieurs professeurs ou étudiants venus de Suisse, de Roumanie et même des États-Unis.

Toute la journée du 4 janvier et une partie de la matinée du lendemain dimanche furent occupées par l'étude du premier thème inscrit au programme : *L'influence de la pensée philosophique de la Renaissance italienne sur la pensée française.* Un remarquable rapport de M. Jean Baillou précisa l'*état des travaux relatifs au XVI*e *siècle*, et fut suivi de communications portant sur quelques points plus particuliers. M. Gabriel Maugain, doyen de la Faculté des Lettres de Strasbourg, traita de *l'humanisme italien en France avant* 1515. M. Giulio Bertoni, de l'Académie d'Italie, philologue éminent, dont le président de la République venait d'accepter l'hommage d'une grande édition de la *Chanson de Roland*, parla de *la « Vita saggia » di Montaigne nella luce dell'umanesimo italiano*, puis exposa l'essentiel des découvertes qu'une exploration d'archives lui a permis de faire sur *Clément Marot et la cour de Renée de France à Ferrare.* A son tour, M. Paul-Henri Michel présenta *un humaniste picard oublié : Charles de Bovelles.* Enfin, quand M. René Pintard, dans un second rapport très nourri et très ferme, eut indiqué l'*état des travaux relatifs au XVII*e *siècle*, M. Hazard clôtura le débat sur la première question, en notant que, malgré certaines survivances, l'action de la philosophie italienne déclina durant l'époque classique pour céder finalement devant l'influence anglaise au temps de Voltaire. A la fin de la troisième séance de travail, M. Gino Arias, professeur de droit à l'Université de Florence (passé depuis à celle de

Rome), exposa le résultat de ses savantes recherches sur *l'ordinamento corporativo medievale italiano nei suoi riflessi sulla economia del tempo.*

La troisième journée fut consacrée au second sujet choisi : *la Monarchie de Juillet et l'Italie.* Ici encore deux rapports d'ensemble, présentés, l'un, pour le côté plus proprement historique, par M. Georges Bourgin, secrétaire général des Archives nationales et président de la Société d'histoire moderne; l'autre, pour le côté littéraire, par M. Henri Bédarida, professeur à la Sorbonne et président de l'Union intellectuelle franco-italienne. Traitant des *sources et travaux français sur l'histoire des rapports franco-italiens* de 1830 *à* 1848, M. Bourgin établit le bilan, assez pauvre, des études écrites en France, et montra, au moyen de quelques exemples précis, les ressources que les grands dépôts français offrent aux spécialistes de cette période, même pour l'histoire littéraire. La communication fort vivante de M. Benjamin Crémieux sur *l'émigration italienne à Paris sous la monarchie de Juillet* vint confirmer l'impression laissée par le rapport précédent. Après que, sous le titre de *Un Italien ambassadeur de France à Rome, le comte Pellegrino Rossi*, M. C. Vidal eut rappelé un épisode connu, curieux effet de cette émigration, M. Pietro Silva, professeur à l'Istituto superiore di Magistero de Rome, annonça et commenta la découverte faite par lui d'un document prouvant l'existence d'un accord entre Metternich et Guizot sur la politique à suivre en Italie; et M. Bédarida présenta l'état présent des travaux et un programme de recherches nouvelles ou complémentaires sur les *relations et échanges intellectuels entre la France et l'Italie de* 1830 *à* 1848. Pour finir, M. S. Camugli apporta une note pittoresque et amusante en commentant les sonnets en dialecte romain de Belli qui se rapportent aux événements du temps et à leurs répercussions dans les États pontificaux.

Bon nombre de participants, principalement M. Goffredo Bellonci, un des meilleurs représentants de ce que les Italiens appellent la « critique militante », M. Lebègue, professeur à l'Université de Rennes, M. Renouvin professeur à la Sorbonne, et M. Coornaert, directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études, intervinrent au cours des diverses discussions et apportèrent avec beaucoup de compétence et de courtoisie d'intéressantes observations.

Au terme des travaux, M. Paul Hazard en dégagea la portée et la leçon. Dans une éloquente allocution, il se réjouit du caractère cordial et des résultats pratiques de ces réunions sans apparat, tenues loin des grands amphithéâtres dans un esprit conforme aux traditions de l'humanisme. C'est ainsi que, sur deux questions

précises, il a été possible de fixer l'état des connaissances, d'esquisser une synthèse au moins provisoire, de poser des jalons pour de nouvelles études de détail. M. Hazard annonça que, pour donner à ces travaux une sanction plus durable, orienter les chercheurs et leur éviter des tâtonnements, les communications présentées au cours des diverses séances seraient intégralement publiées dans un numéro spécial des *Études Italiennes*. Il remercia une fois de plus les savants italiens qui avaient répondu à l'appel de leurs confrères français et participé ou assisté à la réunion. Enfin il félicita de la réussite de ces premières « Journées d'études franco-italiennes » le modeste mais actif organisateur qu'avait été M. Ferdinand Boyer.

Un banquet tout amical et quelques réceptions, notamment celle que le recteur M. Charléty et le Comité du Rapprochement universitaire ont donnée dans les salons de l'Académie de Paris en l'honneur des hôtes italiens, concoururent au succès de la manifestation intellectuelle. Au nom des délégués et des participants italiens, M. Bertoni a bien voulu accepter pour les rencontres à venir la méthode adoptée pour la première. C'est ainsi que le prochain *Convegno* se tiendra les 1er, 2 et 3 juin, à Rome, pour étudier, à la demande du Comité italien des sciences historiques, deux autres questions : *les relations économiques et intellectuelles entre la France et l'Italie vers la fin du moyen âge; l'influence française en Italie au XVIIIe siècle.*

H. B.

Dans les Universités. — M. Jean-Marie Carré, professeur de littératures modernes comparées à l'Université de Lyon, a été nommé professeur de littératures modernes comparées à la Sorbonne.

M. Henry Peyre, professeur à l'Université du Caire, a été nommé maître de conférences de littératures modernes comparées à l'Université de Lyon.

Conférences. — M. N. Iorga, ancien recteur de l'Université de Bucarest, membre associé de l'Institut de France, a fait, à la Sorbonne, du 6 au 15 janvier 1936, une série de six conférences sur le sujet suivant : *Les Français dans l'Est et le Sud-Est de l'Europe aux* XVIe *et* XVIIe *siècles* : I. Henri de Valois, roi de Pologne et l'influence de son passage sur le trône polonais. II. La croisade contre les Turcs et ses conséquences. III. Voyageurs, mercenaires et aventuriers au commencement du XVIIe siècle. IV. Rapports avec l'Europe Orientale et sud-

orientale à l'époque de Louis XIV jusqu'en 1683. V. État de ces rapports à la fin du XVII^e siècle.

M. Jean Dayre, directeur de l'Institut français de Zagreb, a fait, en février, au Collège de France, un exposé sur l'œuvre slave de Tommaséo.

M. Z. L. Zaleski, professeur agrégé à la Faculté des Lettres de Varsovie, a fait, en février-mars 1936, un Cours à la Sorbonne : *L'Évolution du théâtre polonais.*

M. J.-L. Walch, ancien privat-docent à l'Université de Leyde, a fait, à la Sorbonne, en mars, deux séries de conférences sur les sujets suivants : I. *Le sentiment de la nature dans la littérature et dans la peinture du* XVI^e *et du* XVII^e *siècle.* II. *La vie dans les Pays-Bas au Moyen-Age.*

M. Chandler B. Beall, professeur à l'Université d'Oregon, a fait à l'Institut de littérature comparée à la Sorbonne deux conférences sur *Le Tasse en France*, les 17 février et 2 mars.

M. Ottokar Fischer, professeur à l'Université Charles, directeur du Théâtre National de Prague, a fait, sous les auspices de l'Institut d'études slaves de l'Université de Paris, trois conférences à la Sorbonne et à l'Institut d'Études germaniques : le 11 mars : *L'idée et les destinées du Théâtre National de Prague*; le 13 mars : *De la traduction des œuvres poétiques;* le 16 mars : *Le mystère de la Maternité dans le Faust de Gœthe.*

M. J. Hankiss, professeur à l'Université de Debrecen, a fait le 13 mars, à la Sorbonne, sous le patronage du Centre d'Études hongroises de Paris, une conférence sur *Liszt écrivain romantique.*

Travaux en cours[1]. — Plusieurs Élèves de l'École Normale Supérieure, travaillant à l'Institut de littérature Comparée de l'Université de Paris, ont entrepris, en vue du Diplôme d'Études Supérieures, des études de littérature étrangère ou comparée.

M. J. Orcibal : *Angelus Silesius et les mystiques étrangers.*

M. P. Guédenet : *Gérard de Nerval à Vienne.*

M. J. Voisine : *L'accueil de la Nouvelle Héloïse en Allemagne et en Angleterre au* XVIII^e *siècle.*

M. J. Triomphe : *Zola en Russie.*

M. Gautherin prépare une étude sur *Swinburne et Victor Hugo.*

1. Cette rubrique doit être alimentée par les lecteurs de la *Revue* et comporter des précisions qui sont indispensables aux chercheurs. Nous serions reconnaissants à nos correspondants éventuels de nous indiquer, avec le titre des travaux annoncés, l'adresse ou la qualité des auteurs.

En vue du Doctorat de l'Université de Paris, les sujets de thèses suivants ont été réservés :

Mme Samsami : *L'Iran dans la littérature française.*

Mlle Éssad : *La Turquie dans la littérature française.*

M. Yovanowitch : *L'influence du théâtre français sur le théâtre serbo-croate.*

Mlle Z. Cvitanitch : *L'influence de Taine sur la critique serbo-croate.*

M. Christophorov : *Ivan Vazov, écrivain bulgare.*

M. Godlewski : *Le poète polonais J. Kasprowicz et les influences étrangères.*

Mlle Pauly : *Les voyageurs français en Irlande à l'époque romantique.*

En vue du Doctorat ès lettres,

Mlle Claude de Bauffremont prépare un *Pétrarque en Angleterre.*

M. A. C. Taylor, élargissant son sujet primitif, a choisi *Carlyle et la pensée latine.*

Soutenances de thèses récentes (Doctorat de l'Université de Paris).

M. R. Holdsworth : *Joseph de Maistre et l'Angleterre* (janvier 1936).

M. C. Mac Lean : *La France dans l'œuvre de R. L. Stevenson* (mars 1936).

Mme Guillaume-Reicher : *Théophile Gautier et l'Espagne.* Cette étude a paru en même temps qu'un volume : *Le voyage de Victor Hugo en* 1843 *(France-Espagne-Pays basque).* Bibliothèque de la fondation Victor Hugo, vol. III (mars 1936).

Des liaisons entre les chercheurs ! — Il arrive souvent que des lettrés ou des érudits français travaillant sur un sujet qui touche à l'Angleterre ne se mettent pas en contact avec le public lettré anglais et perdent l'occasion de profiter d'informations utiles.

Voici deux exemples :

On préparait en France une édition des Lettres de Saint-Evremond. C'est tout-à-fait par hasard que la nouvelle est parvenue à M. John Hayward de Londres, qui possède deux lettres manuscrites de Saint-Evremond, non publiées jusqu'à ce jour. M. Richard Jennings, de Londres aussi, possède également des lettres non publiées de Mallarmé, de Rimbaud et de Hérédia. Les communications ont toujours été si fréquentes entre la France et l'Angleterre qu'un grand nombre de documents

qui n'ont même rien à voir avec l'Angleterre se trouvent dans ce pays.

Dans des cas de ce genre, les Anglais écrivent une lettre au *Times Literary Supplement*, demandant qu'on veuille bien leur communiquer les documents appropriés. Cet appel touche tous les gens cultivés en Angleterre et donne toujours des résultats.

Il serait bon que les Français prissent l'habitude de se servir de ce moyen de compléter leurs informations.

D'autre part notre revue serait heureuse, de son côté, de recevoir toutes informations sur les travaux en cours dans le domaine de la littérature moderne comparée.

Livres reçus. — Madeleine L. Cazamian, *Le roman et les idées en Angleterre* (vol. II), Paris, Belles-Lettres, 1935.

Arturo Farinelli, *Lope de Vega en Allemania, con una carta del autor al traductor y un articulo de Menéndez Y. Pelayo.* Traduction espagnole de l'ouvrage : *Grillparzer und Lope de Vega*, par Enrique Massaguer. — Barcelone, Bosch, 1935.

Sol Liptzin, *Historical Survey of German literature from the Beginning until 1936.* — New-York, Prentice-Hall, 1936. — *Richard Beer-Hofman*, New-York, Bloch, 1936.

Jean Gray Wright, *A study of the themes of the Resurrection in the mediaeval French Drama.* (Diss. Bryn Mawr, 1935).

Elton Hocking, *Ferdinand Brunetière, the evolution of a critic*, Madison, 1936.

Paul V. Kreider, *Elizabethan comic character conventions as revealed in the Comedies of George Chapman*, Michigan University Press, 1935.

Dr Olay Ferenc. Liste des ouvrages parus de François d'Olay (1927-1936), Budapest, 1935.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Sauf indication contraire, suppléer la date de 1935 à la suite de chacun des titres ci-dessous.

Théorie.

Mornet (D.). Questions de méthode [la crise de la conscience européenne de Paul Hazard] (*R. H. L.*, juillet.)

Wolf (H.-M.). Motivierung und Kausalität in derDichtung (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen.* 3-4 Heft. décembre).

Wais (K.). Der zweite internationale Kongress für Literaturgeschichte (sept.).

De Vries (D.). De vergelijkende Literatur studies, II. (*Neophilologus*, p. 300-310).

[An.]. De las traduciones (*Norte*, 1er sept.).

Tardieu (J.). De la traduction d'un rythme (*Mesures*, 15 Oct.).

Patterson (W.-F). Three Centuries of French poetic Theory. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2 vol.

Genres littéraires, Motifs, Thèmes, et Types.

Gabele (A.). Schnörkeldichtung. (*Die Literatur*, déc.).

Hentschel (E.). Die Mythen von Luzifers Fall und Satans Rache in der altsächsischen Genesis. Stuttgart, Kohlhammer.

Pedrotti (G.). Ancora della « caccia selvaggia » nel Trentino (*Studi trentini di scienze storiche*, fasc. 2).

Hutton (J.). The greek Anthology in Italy to the year 1800 (Cornell Studies, vol. XXIII.) Ithaca-New-York, Cornell University Press.

Sorrento (L.). L'idea di Roma nei poeti siciliani durante la dominazione spagnola. Bologna, Cappelli.

Paludan (H.-A.). Sagn om Borgtapeter; til orientering i Jaufre Rudel Problemerne [le motif de l'amour de Jaufré Rudel dans la littérature européenne] (Festskrift til Valdemar Vedel, Copenhague).

Gray Wright (J.). A Study of the themes of the Resurrection in the mediaeval French Drama, Bryn Mawr.

Rapp (M.). Jeanne d'Arc in der englischen und amerikanischen Literatur. Diss. Tübingen.

Fink (S.-S.). Jaques and the malcontent traveller (Sources du caractère shakespearien) (*Philol. Quart.*, juillet).

Brandl (A.). Zur Quelle des « Macbeth » (*Englische Studien*, I).

Stoll (E.-E.). Œdipus and Othello : Corneille, Rymer and Voltaire (*Revue angl.-amér.*, juin).

Bullough (G.). « The murder of Gonzago » [la mort de Francesca Maria I della Rovere considérée comme une source probable d'Hamlet] (*Mod. Lang. Rev.*, XXX, oct.).

Nolte (F.-O.). The early middle class Drama. Lancaster, Pa.

Nadler (J.). Stamm und Landschaft in der deutschen Dichtung. Allard Pierson Stichting, n° 9. J.-B. Wolters, Groningue.

Elwert (Th.). Geschichtsauffassung und Erzählungstechnik in den historischen Romanen F. D. Guerrazzi. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Heft 84. Halle, Max Niemeyer Verlag.

Corsi (M.). Un centenario dimenticato : Callot e le maschere italiane (*Illustrazione italiana*, num. 32).

Hankiss (J.). Une tragédie de l'homme, l'Adam hongrois [le personnage du poème de Madách) (*Rev. des ét. hongroises*, janv.-déc.).

Montanaro (E.-G.). La Tragedia dell'uomo, di Madách (*La Brigata* (Malte), fasc. 5).

Mann (A.). The Love theme in French Drama (*French Review*, déc.).

Cerny (V.). Essai sur le Titanisme dans la Poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850. Prague, Editions Orbis.

Zanette (E.). La monaca di Parma (*Convivium*, fasc. 5).

Negri (L.). G. Carducci e la montagna (*La Cultura moderna*, fasc. 6).

De Amicis (U.). Figure che scompaiono : Guido Rey [le thème de la montagne] (*Illustrazione italiana*, 30 juin).

Nichols (M.-W). The Gaucho Motiv in Rio de la Plata life (*Spanish Review*, nov.).

Relations générales.

Savadjian (L.). Bibliographie balkanique, 1934. Introduction d'Albert Jullien, Paris.

Figueiredo (F. de). Pyrene. Lisbonne, Empresa Nacione de Publicidade.

Farinelli (A.). Attraverso la poesia e la vita, Saggi e discorsi. Bologna, Zanichelli.

Corsano (A.). Umanesimo e religione in G. B. Vico. Bari, Laterza.

Schneider (H.). Germanische Heldensage (t. II, section 2 : Englische Heldensage. Festländische Heldensage in nordgermanischer und englischer Uberlieferung). Berlin, de Gruyter, 1934.

Zeller (G.). Les relations internationales au temps de la Renaissance (II) : l'apport de l'Italie; la papauté; Machiavel. (*Rev. des cours et confér.*, 15-30 déc.).

Perrochon (H.). Un ami suisse du Prince de Ligne : le général Frossard (*Annales du Prince de Ligne*, XVI).

Dumont-Wilden (L.). Le bicentenaire du Prince de Ligne (*Ac. royale de langue et de litt. fr. de Belgique*, octobre).

Vermeil (E.). La jeunesse de Gœthe (I, II). [Analyse des influences étrangères : Rousseau, Shakespeare, etc..] (*Rev. des cours et confér.*, déc. 1935, janv. 1936).

Hazard (P.). Les caractères originaux du lyrisme romantique français (I, II, III). (*Rev. des cours et confér.*, déc. 1935, janv. 1936).

Klenze (C. von). A history of the Drama [C. R. de l'ouvrage « Weltgeschichte des Theaters » de J. Gregor]. (*Books Abroad*, Spring).

Paunel (E.-J.). Calea dunareana si dobrogeana a lui Grillparzer, in anul 1843. [La route danubienne et de Dobrogea de Grillparzer en 1843-. (*Analele Dobrogei*, XVI).

Schinz (A.). Victor Hugo, le grand poète humanitaire; champion de la cause de la paix universelle; promoteur de l'idée des États-Unis d'Europe (*French Review*, nov.).

Charpentier (J.). Humour anglais et humour américain. A propos du centenaire de Mark Twain (*Mercure de France*, 15 décembre).

Babits (M.). Az európai irodalom története. XIX eś XX század (Histoire de la littérature europ. au XIX^e^ et XX^e^ siècles), Budapest, Nyugat.

Hamvas (B.). Michel Babits, Az európai irodalom története (Histoire de la littérature européenne) 1760-1925. [C. r. de l'ouvrage précité], (*Nouv. Rev. de Hongrie*, oct.).

Maurault (O.). Sur un manuel de littérature canadienne [à propos de l'ouvrage : Outline of Canadian Literature, de Lorne Pierce, étudie à la fois les littérateurs de langue française et ceux de langue anglaise]. (*Mémoires de la Société Royale du Canada*, section I.)

Polvara (A.). La critica di Arturo Farinelli (*Convivium*, nov.-déc.).

Lelis (M.). Quelques aspects de la litt. grecque moderne (*Rev. Mondiale*, 10 déc.).

Vermeil (E.). L'Allemagne et l'Occident européen. (*Les langues modernes*, déc.).

Roux (G.). Germanisme et latinité (*Nouv. Rev. de Hongrie*, nov.).

Nagy (I.). Les relations intellectuelles entre la Pologne et la Hongrie (*Nouv. Rev. de Hongrie*, déc.).

Galdi (L.). La poésie japonaise d'aujourd'hui traduite en italien et vue par un Hongrois (*Dante*, nov.-déc.).

Rolland (R.). L'esprit européen (*Nouv. litt.*, 23 nov.).

Benda (J.). L'esprit européen (*Nouv. litt.*, 30 nov.).

Bloch (J.-R.). L'esprit européen (*Nouv. litt.*, 28 déc.).

Villat (L.). Un grand Européen : Albert de Berzeviczy (*Revue des études hongroises*, janvier-déc.).

Influences italiennes.

Todesco (V.). Marco da Lisbona traduttore di Jacopone da Todi? (*La Rassegna*, oct.-déc.).

Dietrich (F.). Eine neue Dante-Uebersetzung (*Die Literatur*, oct.).

Flynn (V.). Englishmen in Rome (1450-1510) (*Times literary Suppl.*, 12 sept.).

Cioranescu (Al.). Les imitations de l'Arioste de Philippe Desportes (Extraits des *Mélanges de l'École roumaine en France*, XII, 1934). Paris.

Fucilla (J.-G.). Four notes on Italian influences [A figure in the *Orlando Furioso;* Ariosto's *Chiuso era il sol;* The source of a sonnet by Bandello; Mesdames des Roches and Accolti] (*Romanic Review*, oct.-déc.).

Colombo (J.). Di una traduzione ebraica dell' *Orlando furioso* (*Annuario del R. Liceo scientifico A. Roiti in Ferrara*, 1934).

Parducci (A.). Note sulle traduzioni spagnuole dell' Orlando furioso [suite et fin] (*Annali della R. Scuola normale Superiore di Pisa*, fasc. III et IV, vol. IV, série II).

Morby (E.-S.). « Orlando furioso » y « El Crotalón ». (*Revista de filología española*, 1).

Beall (Chandler B.). Le Père Bouhours et le Tasse (*Mod. Lang. Notes*, nov.).

Michea (R.). La poésie des ruines au XVIII^e^ siècle et la contribution de l'Italie à la sensibilité préromantique (*Études ital.*, oct-déc.; suite et fin).

Monti (G.). Un grande innamorato dell' Italia : Chateaubriand (*Emporium*, fasc. 1).

Lancellotti (A.). Chateaubriand in Italia (*La Cultura moderna*, fasc. 2).

Gentili di Giuseppe (F.). Une lettre inédite de Stendhal au Chevalier Cobianchi (*Dante*, nov.-déc.).

Giusti (W.). A. J. Herzen e i suoi rapporti con Mazzini e l'Italia (*L'Europa orientale*, fasc. XI-XII, 1935).

Levi (Al.). Moreau de Saint Méry e Romagnosi (*Aurea Parma*, fasc. 4-5).

Luzzatto (G.-L.). Taine e la scuola bolognese (*L'Archiginnasio*, janvier-juin).

Hazard (P.). Les traductions de G. Carducci devant le public de langue anglaise (*Études ital.*, juillet-sept.).

Chini (M.). Roma e l'Italia nella renascita neo-provenzale (*Rassegna di studi francesi*, nov.-déc.).

Marcu (Al.). Simeon Barnutiu, Al. Papiu Ilarian Si Josif Hodos la studii in Italia [S. B, Al. P. I. et J. H. et leurs études en Italie] (Bucarest, 1935, *Publications de l'Acad. roumaine, Section littéraire*).

Andersen (Vilh.). Italien i dansk Digtning (Festskrift til Valdemar Vedel, Copenhague).

Tosi (E.). Emerico Várady : La litteratura italiana e la sua influenza in Ungheria [c. r. de l'ouvrage, Rome, 1935). (*Nouv. Rev. de Hongrie*, déc.].

Rebora (P.). Edmund Garrett Gardner (*Pan*, oct.).

Influences espagnoles et portugaises.

Van Praag (J.-A.). Algo sobre la fortuna de Juan de Flores (*Romanic Review*, oct.-déc.).

Schulhof (H.). Grillparzer und Calderon (*Jahrb. der Grillparzer-Gesellschaft*, XXXIII).

Pomès (M.). Le tricentenaire de Lope de Vega (*Nouv. litt.*, 15 juin).

Matulka (B.). The tercentenary of Lope de Vega (1562-1635) : His international diffusion (*Spanish Review*, nov.).

Levi (E.). Il centenario di Lope di Vega (*Leonardo*, oct.).

Molina (J.-S.). Sobre un plagio de La Rochefoucauld a Cervantes. Santiago de Chili, Imp. Universitaria.

Willers (H.). Le Diable boiteux (Lesage); el Diabolo cojuelo (Guevara), (*Rom. Forschungen*, nov.).

Van Roosbroeck (G.). Prose Poems of Spain by Aloysius Bertrand (*Spanish Review*, nov.).

Franca (J. C.y). Historia de la lengua y literatura castellana. Madrid, 1932. Tome XIV, p. 347-354 : Bibliographie générale de la « mutua influencia » entre la littérature française et la littérature castillane.

De Sas Murias (R.). España a través de la literatura francesa [Anthologie et notes]. Tarragona.

Influences françaises.

Neri (F.). Traduzioni italiane dei *Pensieri* di Pascal (*Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino*, vol. 71, XIV, 1935-36).

Merian-Genast (C.). Racine und Gœthe [Ein Vergleich zwischen französischer und deutscher Klassik.] (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 3-4 Heft, déc.).

Calcaterra (C.). La questione estetica delle *Lettere virgiliane*. Parma, Fresching.

Fabian (E.). Adeptes hongrois de Rivarol (*Nouv. Rev. de Hongrie*, déc.).

Papini (G.). Vittorio Alfieri (*Nuova Ant.*, 1er nov.).

Tosi (E.). Une lettre inédite de Juliette Manzoni à Claude Fauriel (*Études ital.*, oct-déc.).

Radulescu (H.). Contributioni la istoria teatrului din Muntenia, 1833-1853. Bucarest, Institutul de istorie literara di folclor.

Breazu (J.). Michelet Si Romanii, Cluj, 1935 [Michelet et les Roumains], Publications de l'Université de Cluj.

Mélia (J.). Stendhal et Venise de 1801 à 1839 (*Mercure de France*, nº 894).

Elfelt (K.).I. P. Jacobsen-Stendhal. Festskrift til Valdemar Vedel, Copenhague.

Birkas (G.). Mistral en Hongrie (*Rev. des études hongroises*, janv.-déc.).

Hankiss (J.). V. Hugo en 1935 [étude rétrospective des relations de V. Hugo avec Teleki et les émigrés hongrois]. (*Nouv. Rev. de Hongrie*, juillet).

Armeanca (E.). Juliette Adam et la Hongrie. (*Rev. Roumaine de Transylvanie*, janv.-mars).

Csaplaros (E.). Théophile Gautier et les Hongrois. Pecs.

Titz (K.). Les traces de l'influence française sur le manuscrit de Králové Dvur (*Rev. fr. de Prague*).

Bouteron (M.). Balzac et les Apponyi (*Nouv. Rev. de Hongrie*, oct.).

Riisager (V.). Émile Verhaeren og V. Hugo. Festskrift til Valdemar Vedel, Copenhague.

Rosenberg (R.-P.). Nietzsche und George Sand (*Germanic Review*, X, 4).

Trompeo (P.-P.). Carducci e Baudelaire (*Pan*, nov.).

Arcari (P.-M.). La Francia nell' opinione pubblica italiana dal 1859 al 1870. Roma, Zamperini e Lorenzini, 1934.

Savkovitch (M.). L'influence du réalisme français dans le roman serbo-croate. Paris, Champion.

Molina (J.-S.). Los exámetros castellanos y en particular los de Rubén Dario (*Anales de la Universidad de Chile*, 2e trimestre).

Morissette (N.). Quelques facteurs essentiels de la survivance française au Canada (II : la défense de l'esprit français). (*France-Amérique*, août-déc.).

Fraser (I. F.). Bibliography of French-Canadian Poetry. Part. I. — The institute of French Studies, New York, Columbia Univ.

Vaszary (G.). Monpti, Budapest, 1934. — O (Elle), Budapest, 1933. [Deux romans hongrois sur Paris.

Letty (J.). H. Lenormand parle à Prague (*L'Europe centrale*, 14 déc.).

[An.]. Emile Gaboriau. The detective novelist's dilemna. (*Times literary supplement*, 2 nov.).

Influences anglaises.

Harder (H.). Shakespeare bei Kleist (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 3-4 Heft, déc.).

Crundell (H.-W.). Shakespeare and Agincourt (*Notes and queries*, 26 oct.).

Steck (P.). Schiller und Shakespeare (*Shakespeare-Jahrbuch*).

Seaton (E.). Literary Relations of England and Scandinavia in the seventeenth Century. Oxford, Clarendon Press.

Rowbotham (A.-H.). The « Philosophes » and the propaganda for inoculation of smallpox in eighteenth century France. University of California Press. (Univ. of Cal. publ. in Modern Philology, vol. 18).

Hewett-Thayer (H.-W.). Tieck and the Elizabethan Drama (*Journal of English and Germanic Philology*, juillet).

Kruuse (J.). Swift og Holberg (*Fem Danske Studier*).

Carrière (J.-M.). Notes on Arnaud Berquin's adaptations from English Poetry (*Romanic Review*, oct.-déc.).

Loiseau (Ch.). L'Angleterre et l'unité italienne (*Europe centrale*, 16 nov.).

Digeon (A.). Un hommage oublié d'A. France à Keats. (*Rev. Angl. Amér.*, juin).

Simmons. English literature and culture in Russia.

Influences allemandes.

Gherghel (J.). Schiller în literatura româna. Aspectul istorico-cultural Si bibliografia critica. Bucarest.

Moraviu (V.). « Horia », tragédie de Ghita Popp si « W. Tell » de Schiller. (*Codrul Cosminuliu*, IX).

De Montoline (M.). Gœthe en la literatura catalana. Barcelone, Publicaciones de la Revista.

Grueningen (J. P. von). Gœthe in American periodicals 1860-1900. (*P. M. L. A.*, déc.).

Leuchs (F. A. H.). Gœthe on the German-american stage. (*Germanic Rev.*, X, 4).

Petersen (J.). Gœthe Verehrung in fünf Jahrzehnten (*Jahrbuch der Gœthe-Gesellschaft*).

Shine (Hill). Carlyle and the German philosophy problem during the year 1826-27 (*P. M. L. A.*, sept.).

Brix (H.). De to Grenederer og matrosen [Influence de Heine sur Chr. Winther] (*Analyser og Problemer*, II).

Lichtenberger (H.). Nietzsche et la crise de la culture contemporaine (*Nouv. Rev. de Hongrie*, oct.).

Mannucci (F.-L.). Giacomo Leopardi. La storia poetica [influences allemandes sur L.]. Torino, Paravia, 1934.

Influences autrichiennes.

Topse Jensen (H.-G.). Om Eventyr-Komedien Ole Lukoie. [L'influence de la comédie viennoise sur H.-C. Andersen]. Festskrift til Valdemar Vedel, Copenhague.

Influences helvétiques.

Shaedelin. Les émigrés suisses ou prétendus suisses dans le Haut-Rhin (*Rev. d'Alsace*, nov.-déc.).

Mutzner (P.). Die Schweiz im Werke Ricarda Huchs. Bern, Haupt.

Influences néerlandaises.

Brugmans (H.-L.). La Hollande du XVIII^e^ siècle dans l'Encyclopédie (*Romanic Review*, oct.-déc.).

Tielrooy (J.). Rimbaud et les frères van Eyck. (*Néophilologus*, p. 265).

Van der Tuin (H.). Voyageurs français aux Pays-Bas dans la première moitié du XIX^e^ siècle (*Revue d'hist. de la philosophie*, 15 octobre).

Influences hongroises.

Szekely (M.). L'écueil. Traduit du hongrois par Victor Régnier. Paris, éd. de la *Rev. mondiale.*

Haraszti (E.). Fr. Liszt et la Hongrie [étudie aussi les influences allemandes et françaises] (*Nouv. Rev. de Hongrie*, déc.).

Ortutay (J.). Ballades populaires de Transylvanie (*Nouv. Rev. de Hongrie*, nov.).

Influences scandinaves.

Pleijel (H.). Der schwedische Pietismus in seinen Beziehungen zu Deutschland, Lund.

Influences slaves.

Tonnelat (E.). Jacob Grimm et les Slaves du Sud (*Rev. des études slaves*, fasc. 3-4).

Kosko (M.). La fortune de « Quo Vadis » en France. Paris, Rodstein.

Schoell (F.-L.). Du discrédit de Sienkiewicz en France (*Europe centrale*, 23 nov.).

G. Tolstoï. Tosltoï et Vogué (*Nouv. litt.*, 23 nov.).

Lodine (J.). Tolstoï en France (*Nouv. litt.*, 23 nov.).

Létty (J.). Tolstoï et Masaryk dans les souvenirs de Valentin Boulgakov (*Europe centrale*, 23 nov.).

Bordeaux (H.). Le jubilé de Dmitri Merejkowski (*Nouv. litt.*, 21 déc.).

Influences Nord-Américaines.

Peixoto (A.). American social and literary influences in Brazil (*Books Abroad*, Spring).

Law-Robertson (H.). Walt Whitman in Deutschland. Diss. Giessen.

Cestre (C.). Un intermède de la renommée de Walt Whitman en France (*Rev. angl.-amér.*, déc.).

Chinard (G.). Alexis de Tocqueville (*French Review*, déc.).

Influences Sud-Américaines.

Holmes (H.-A.). The influence of Uruguay on the Comte de Lautréamont (*Spanish Review*, nov.).

Influences orientales.

Claudel (P.). Le livre d'Esther (*N. R. F.*, nov.).

Rowbotham (A.-H.). China and the age of enlightenment in Europe (*Chinese social and political science Review*, juillet).

Nanza (G.-A.). Marion Delorme : le Chariot d'enfant. (*Néophilologus*, p. 264).

Zink (H.-R.). Emerson's use of the Bible. Univ. of Nebraska Studies, XIV.

Simon (J.). Recherches australiennes sur Hermann Melville (*Rev. angl.-amér.*, déc.).

Forsythe (R.-S.). Hermann Melville in the Marquesas (*Philological Quarterly*, janv. 1936).

Manfroni (C.). L'Italia e l'Oriente asiatico (*Rassegna italiana*, août-sept.).

[Divers]. *L'Islam et l'Occident* (Nombreux articles de Miguel Asin Palacios (*Spiritualité musulmane et spiritualité chrétienne*); Probst-Biraben (*Espagne et Islam*); Jean Hytier (*La tragédie religieuse persane, etc.*) et une conclusion d'Émile Dermenghem (*Valeurs permanentes et problèmes actuels de la civilisation musulmane*), *Cahiers du Sud*, N° spécial Août-Sept.

Sueo Goto. — Un coup d'œil sur la littérature japonaise, comparée à la littérature française (*Japan Times and Mail Sunday*, 1er, 8 et 15 décembre).

COMPTES-RENDUS CRITIQUES

De Smaele, **Het Baudelairisme in de Nederlandsche Letterkunde**, 1 vol. in-8°, 200 p. 1934, Bruxelles.

Voici une consciencieuse étude sur Baudelaire et sa destinée aux Pays-Bas de Hollande et de Belgique. M. de Smaele est au courant de la littérature du sujet — et Dieu sait si elle est copieuse! — tant en France que dans les peuples de langue Néerandaise. Rien, semble-t-il, de ce qui concerne l'auteur des *Fleurs du Mal*, sa renommée longtemps contrariée, soudain grandissante et finalement se muant en gloire, le rayonnement de sa poésie à travers le temps et l'espace, rien n'a échappé à sa patiente investigation. Peut-être même, dans sa généreuse bibliographie, pousse-t-il le scrupule à l'excès et aligne-t-il, à côté de critiques qui ont une portée véritable, un certain nombre de très-obscurs écrivailleurs qui sont en l'espèce des quantités négligeables. Si nous osions lui faire quelques petits reproches, celui-ci serait le premier. Nous aurions en outre aimé qu'au lieu de faire une navette constante entre la Belgique et la Hollande, et vice-versa, M. de Smaele eût traité la question d'un bout à l'autre pour chacun de ces deux pays, de façon à épuiser la matière d'un jet continu : les vues synthétiques sont plus plaisantes à l'œil. Il n'eût pas été indifférent non plus qu'à l'occasion de Baudelaire il nous montrât l'influence occasionnelle exercée par les deux nations voisines l'une sur l'autre, le groupe Hollandais *Nieuwe Gids* par exemple, entraînant dans son sillage la pléiade *Nu en Straks* Flamande, etc.

Pour l'ensemble du travail, ces restrictions faites, il n'y a guère qu'à louer : une lacune est maintenant comblée et l'histoire du Baudelairisme peut se glorifier d'un chapitre nouveau et inédit.

I

Glissons rapidement sur la partie théorique du livre qui relève moins que l'autre de la littérature comparée.

L'esquisse biographique (pp. 7-19) ne nous apprend rien de nouveau, pas même sur le séjour de Baudelaire à Bruxelles (avril 1864), et sa maladie à Namur (Mars 1866). A part l'amitié de Félicien Rops, l'auteur de *la Charogne* et des *Litanies de Satan* ne fait qu'inspirer une sainte horreur au petit nombre de ceux qui ont de lui une vague connaissance. Il vit dans l'isolement de son exil volontaire : personne n'a envie de l'en tirer. Le bon bourgeois Bruxellois n'a cure de cet extravagant, dont les livres faisandés empoisonnent son placide bien être.

Au chapitre II (pp. 20-41) sont énumérés les caractères spécifiques du grand écrivain. Acuité perçante de son analyse personnelle formant contraste avec le désordre sensuel le plus lamentable; dualisme foncier : une lucidité parfaite au sein d'une funeste psychose; le besoin irrésistible de sensations morbides que n'assouvissent ni l'alcool ni l'opium; une prodigieuse faculté verbale qui excelle à évoquer par de vives images non seulement les couleurs, mais les sons, les parfums, les saveurs, et à établir la correspondance mutuelle d'une série donnée de sensations : voilà suivant M. de Smaele l'essence du génie Baudelairien et des disciples qui marchent à sa suite.

Il ne manque pas de noter le parallélisme bien connu de Baudelaire et de Poe, l'analogie de leurs dons et de leurs tares, l'identité de leur esthétique qui a pour principes : la doctrine de l'Art pour l'Art, la proscription de la sensibilité et du cœur hors du domaine artistique, le rejet dédaigneux de l'inspiration, le bannissement de l'instinct au profit de la froide intelligence, seule régulatrice du beau (ch. III, pp. 42-52). Entre les deux poètes ce rapprochement est un lieu commun qu'ont rafraîchi plus récemment A. Gide et Paul Valéry, disciples à certains égards du maître qu'ils révèrent.

Baudelaire était-il chrétien? Certes, il ne l'était pas dans sa vie, encore que plusieurs de ses admirateurs poussent le paradoxe jusqu'à le ceindre, ou peu s'en faut, de l'auréole des saints. Qu'il ait emprunté au dogme catholique et à la liturgie de l'Église une partie de sa terminologie, c'est évident. Qu'il ait une vague notion du péché originel, de la lutte entre Dieu et Satan, d'Ève instrument de la chute, on ne saurait le mettre en doute. Mais si l'on serrait sa pensée de près, on la découvrirait proche parente

de doctrines que le Catholicisme a toujours répudiées ou proscrites, le Jansénisme, les erreurs Manichéennes sur les deux principes, le dénigrement de la femme par les rhéteurs africains, etc. En somme les maximes de Baudelaire n'ont avec celles de l'Église qu'un rapport tout extérieur; elles en sont une déformation imaginée pour la justification de son pessimisme. Nous sommes surpris qu'à cet égard M. de Smaele ne soit pas plus catégorique, lui qui se met sous le patronage de M. le chanoine Boon et du P. Van Mierlo, S. J., qui cependant sont en la matière des juges bien au courant.

II

Quel accueil *les Fleurs du mal* reçoivent-elles parmi les lecteurs cultivés de la Hollande et des provinces néerlandaises de Belgique? Ici le sujet est neuf [1].

En Hollande, au début, l'atmosphère est de glace; le Puritanisme calviniste est totalement réfractaire. Car c'est à peine si, de 1870 à 1880, le nom de l'auteur est mentionné. N'en soyons pas surpris, en France même, il est encore dans les limbes.

Entre 1881-87 paraissent les premières études; pareilles à des reconnaissances risquées en terre inconnue, elles marchent à tâtons et ont peine à s'orienter vers le but. Ainsi font Von Paap dans *De Nederlandsche Spectator* (1881), Fr. Ehrens dans *De Amsterdammer* (1883), Busken Huet dans ses *Literarische Fantasien* (1886), W. Doorenbos dans son *Baudelaire de profeet der Decadence* (1887).

Il est surprenant que Busken Huet, cet esprit si moderne et si pénétrant, n'ait point saisi le côté génial de notre poète. Les autres se retranchent plutôt sur le terrain de l'histoire, ils content, ils exposent, et en somme sont antipathiques. Toutefois Ehrens, qui à Paris avait frayé avec l'ardent Rollinat, rompt la glace flegmatique de ses confrères, et emprunte à l'admirateur parisien de Baudelaire un tantinet de sa flamme. Mais en fait aucun de ces écrivains ne pénètre dans le fond Baudelairien.

Pour que le voile se déchirât il fallait une révolution en littérature et en critique, une conception nouvelle de l'art et du beau, une émancipation des formules anciennes qui remontaient jusqu'à Bilderdijk. C'est autour du *Nieuwe Gids* (1885) que se déroula la bataille livresque. Les vieilles citadelles furent renver-

1. De Smaele, 2e partie, pp. 53-190.

sées. Le classicisme fut mis en fuite par nos jeunes iconoclastes qui tournèrent le dos à la vénérable tradition et se rangèrent sous la bannière de Keats et de Shelley, de Zola, de Flaubert et des Goncourt, de Tolstoï et de Dostoïewski. Ils acclamèrent la suprématie de l'individualisme forcené sur l'objectivité et furent tour à tour naturalistes, réalistes, symbolistes, fidèles surtout à un double principe : l'Art pour l'Art — l'Art est passion.

Cet élargissment d'horizon était favorable à une meilleure compréhension de Baudelaire qui, quarante ans avant cette jeunesse dorée, avait professé de pareilles théories. Et toutefois on ne peut dire qu'elle fut complète. L. Van Deyssel (de son vrai nom K. S. L. Alberdingtk Thym, le fils du célèbre publiciste catholique († 1889), l'un des leaders du mouvement, ne voit en lui que le dandy. Snob pour son compte personnel, haïsseur acharné du *profanum vulgus*, briseur impitoyable des idoles que vénérait la génération qui l'avait précédé, il est bien aise de placer son orgueilleux dédain sous le patronage de Baudelaire. Il souscrit à la définition baudelairienne du dandysme qui est avant tout « le besoin ardent de se faire une originalité, une espèce de culte de soi-même, le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné ». Le dandy est « un être supérieur[1] » cliché que Nietzsche traduira par « übermensch » et qu'adopte Van Deyssel, aussi osé dans ses ambitions que le sophiste allemand. Byron et Poe sont les premiers spécimens de cette rareté, dont l'élégant Brummel n'est que la contrefaçon. Baudelaire ajoutait que pour atteindre au véritable niveau du dandysme il fallait « être riche et aimer le travail ». Il ne fit hélas! qu'entrevoir dans ses rêves cette terre promise où d'autres entrèrent, plus fortunés que lui.

En tout cas, après les bruyants manifestes du *Nieuwe Gids*, ses admirateurs en Hollande n'étaient pas encore sur le point de lui rendre pleine justice. Ils n'acceptaient de lui que ce qui convenait à leur goût personnel.

Le premier jugement digne d'éloges est prononcé par W. G. C. Bijvanck, l'un des bons critiques du *Nederlandsche Spectator*, dans un article de cette revue sur Léon Cladel (1885). Bijvanck perçoit nettement l'accent tout personnel des poèmes Baudelairiens, la maîtrise de leur admirable langue, l'inanité des efforts que ses imitateurs déploient pour égaler leur originalité : ce grand poète, il le sent, est malade de corps et d'âme; son art ne saurait s'expliquer sans le déséquilibre qui l'entraîne aux

1. Citations de De Smaele, p. 29.

extrêmes, et qui justement imprime sur l'œuvre le cachet de la nouveauté. Dans un autre essai [1] combien perspicace est son analyse des éléments physiologiques, intellectuels, esthétiques impliqués dans les *Fleurs du Mal*, *les Petits poèmes en prose*, etc.! Pour les goûter il faut se dégager de soi, se représenter l'auteur tel qu'il est, non tel que nous le voudrions, se figurer les forces qui agissent sur lui en souveraines pour le bien comme pour le mal. La lutte qui le déchire, ne la connaissons-nous pas tous, puisque tous nous sommes nés mortels?

Inutile de souligner la justesse de ce point de vue : c'est l'alphabet de l'intelligence critique, qui ne peut se concevoir sans le détachement de soi, sans une sympathie au moins initiale pour l'œuvre et l'ouvrier qu'on s'efforce de caractériser.

Désormais les portes sont ouvertes à deux battants devant notre poète. Il prend possession du grand public hollandais qui lui fait un cortège d'honneur.

De tous les témoignages d'admiration qui lui sont prodigués, les moins significatifs ne sont pas ceux des artistes tels que Willem Kloos, Frederik Van Eeden, Albert Verwey qui font leurs plusieurs thèmes baudelairiens, et comme le maître se confessent dans toute la complexité de leur tempérament passionné, violent, douloureux, tiraillé en sens contraire par de puissants attraits qui le médusent.

De toute part durant le premier tiers de ce siècle résonnent les louanges des critiques. Une seule voix discordante en trouble le concert, c'est celle de J. A. M. Stein pour qui *les Fleurs du Mal* et la vie de leur auteur ne sont que « phosphorescence de la pourriture, mystifications, exaltation morbide, inspiration puisée aux sources impures des toxiques ». M. De Smaele a raison de blâmer cette condamnation sans réserve, qui semble dériver du parti-pris le plus étroit et du dogmatisme le plus intransigeant [2].

Le poète Jacques Bloem s'est d'ailleurs chargé de réfuter le réquisitoire de son compatriote. La conclusion de son bel article du *Gids* [3] est « qu'aucun poète avant ou après Baudelaire n'a tracé avec plus de grandeur et de douloureux émoi le portrait de l'homme moderne ».

Il semble bien que ce soit là le terme auquel, au bout de ce long circuit, s'arrête l'opinion du grand public Hollandais : la vire-volte a été complète, elle a porté Baudelaire au sommet de la roue de la fortune littéraire.

1. Reproduit dans le recueil Poezie en leven in de XIXe Eeuw 1889. De Smaele.
2. L. c., pp. 143-7.
3. *De Gids*, 1921, II, p. 161 et suiv.

III

Les provinces belges de langue néerlandaise ou flamande n'étaient pas mieux préparées que leurs sœurs de Hollande à accueillir le troublant message du nouveau prophète.

Durant les décades qui suivent l'apparition et la vogue de Henri Conscience, de 1860 à 1880, la moisson littéraire, prose et poésie, est opulente et parfois de premier choix : il suffit de nommer Gezelle, Van Beers, D. Snieders, etc. Mais la discorde met les hommes de lettres aux prises les uns contre les autres; le particularisme provincial limite étroitement l'horizon qu'étrécissent de respectables considérations confessionnelles ou ailleurs un violent anticléricalisme; le grand public est réduit à sa plus simple expression; les esprits manquent, sauf exception, d'envergure et de lecture.

Il fallait briser cette muraille de Chine, et percer de larges baies sur les pays voisins : tout n'était pas à approuver chez l'étranger, c'est une vérité de La Palisse; mais telle et telle initiative féconde dans le domaine des lettres et des arts pouvait, transplantée sur le sol national, y germer et fleurir. Pol de Mont fut l'un des premiers à s'en convaincre. Brillant papillon, il aimait à se pencher un instant sur un calice exotique pour y puiser quelques goutelettes de miel. Son aile légère effleura Baudelaire : sans s'attarder, il cite son nom avec estime pour s'envoler vers d'autres parterres; il ignore les belles traductions des meilleurs contes d'Edgar Poe; mais il remplit bien, c'est son habitude, sa fonction d'introducteur (entre 1885 et 1890).

L'heure avait sonné d'une vigoureuse réaction contre la routine invétérée. Elle s'accomplit à l'exemple et à l'image de l'insurrection dont le *Nieuwe Gids* avait été l'animateur par delà la frontière voisine. En Belgique les jeunes hommes qui la mènent prennent pour devise les mots *Van Nu en Straks* [1], qui traduisent leur hâte d'en finir avec les vieilles armures. A leur tête se présentent A. Vermeylen, esprit des plus pénétrants, le futur premier recteur de l'Université de Gand flamandisée, C. Buysse, le romancier naturaliste, E. de Bom et le poète Prosper Van Langendonck.

Sans faire table rase du passé, sans répudier le mouvement flamingant, ils veulent, comme leurs émules de Hollande, que le public cesse de se claquemurer dans Lilliput, qu'il prenne

1. Ils signifient « sur le champ et sans retard ». C'est aussi le titre de leur revue éphémère (1893).

le large, qu'il respire le grand air du dehors, et qu'il soit accueillant aux vastes courants de la pensée Européenne qui sont en train de renouveler la face de la terre.

Le poète Karel Van de Woestyne, en appréciant l'un de ses émules, le grand Émile Verhaeren (1906), a analysé d'une façon bien frappante, l'état d'âme de cette fervente génération d'entre 1890 et 1900 qui bruyamment prenait le haut du pavé.

C'est une ère de scepticisme délétère. On cherche, pour le substituer aux anciennes fois qui ont sombré ou qui chancellent, un idéal neuf pour la pensée, une base solide pour l'action. La poursuite est décevante, douloureuse, et le résultat incertain [1]. Les uns croient trouver la solution dans le marxisme naissant. Les autres se figent dans le cynisme de Voltaire : ils raillent, ils bafouent, ils rient pour ne pas pleurer. D'autres magnifient leur détresse morale; mais « mystiques sans credo, sensuels sans virilité, chacun de leurs gestes semble accuser leur inutilité, chaque effort vers l'action suscite en eux le sarcasme du mépris; désabusés, découragés, ils professent que leur idéal est inaccessible, ils sont les contemplateurs arrogants d'une misère qu'ils savent être la leur [2] ». Derrière eux s'avance la cohorte des pessimistes, des sataniques; ils n'ont de louanges que pour la vie anormale, l'orgie, la volupté, la dépravation. Ils encensent et pratiquent les vices contre nature. Ils spiritualisent le mal, divinisent l'impureté et demandent aux poisons subtils les jouissances inavouables de la pire corruption orientale.

E. Verhaeren, au milieu de sa carrière, fut l'organe de ces redoutables apôtres de la décadence, que les *Van Nu en Straksers* se gardèrent bien de patronner, mais dont plusieurs subirent la contagion.

Comme le bien finit toujours par surnager, parmi leurs audaces tumultueuses ils ressentirent une sympathie fraternelle pour les infortunés génies tels que Baudelaire, condamnés à porter ces lourdes et honteuses chaînes. Si l'on ne doit pas les imiter, au moins peut-on les comprendre, plaindre leur malheur sans en approuver les causes, apprécier enfin l'originalité de leur œuvre, dont le mérite est évident, puisqu' « Il nous faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde ».

Par la trouée qu'avaient percée les novateurs de *Van Nu en Straks*, Baudelaire pouvait s'avancer. Il avait conquis son droit de cité. Leur critique lui avait recruté des lecteurs, et il reçut cet autre tribut non moins flatteur : l'imitation de sa manière, comme nous le verrons en son lieu.

1. Lire à cet égard l'*Ahasverus*, le Juif errant d'A. Vermeylen (1906).
2. Citations de De Smaele, l. c., pp. 90-1.

La génération qui suit celle de *Van Nu en Straks* considère ces positions comme acquises, encore que ses goûts soient divers, et ses groupements multiples et parfois hostiles entre eux.

Du *Boomgaard*, le Verger (1910), auquel succède de *Roode Zeil*, la Voile rouge (1921), l'un des chefs est M. André De Ridder. Lui et son collaborateur, Johan Meylander[1], se rallient aux principes poësques-baudelairiens que nous avons indiqués plus haut : l'Art pour l'Art, l'Art indépendant du Vrai et du Bien. Leur code esthétique est étroitement affilié à celui du *The Poetic principle* et de l'*Invitation au Voyage:* M. De Smaele le démontre[2] en empruntant quelques citations au brillant panorama que M. De Ridder a dessiné de *la Littérature flamande contemporaine*[3]. Le Dandysme, voire un tantinet de décadentisme, ne sont pas pour leur déplaire. Ils sont pleins d'indulgence pour les buveurs d'absinthe, les dipso — et morphinomanes, au risque de se brouiller avec l'éternelle morale et ses lois. Le *Charles Baudelaire* (1912) de M. A. De Ridder, écrit en collaboration avec G. Van Roosbroeck, confirme cet aperçu : leur livre est un long panégyrique, animé d'une admiration sans réserve, de l'homme et de l'artiste, que son tragique destin oppose à Dieu, aux hommes, au monde extérieur, dans un antagonisme effroyable et sans merci mais d'une imposante grandeur. Qu'on ne se trompe pas sur son dandysme : c'est une simple pose, un attrape-nigauds — ni sur son décadentisme : c'est un excès de vitalité qui ne peut se satisfaire qu'en exploitant à fond l'endroit et le revers de toutes choses, en fouillant la nature et l'homme jusque dans leur replis les plus secrets. Va-t-on lui reprocher d'avoir déserté les romantiques? Et ne faut-il pas au contraire lui savoir gré d'avoir substitué à leur creux verbiage les fervents travaux de l'introspection? Immoralité? Il s'en faut, disent-ils, qu'en Baudelaire veille un ascète qui spiritualise l'amour même sensuel. Et n'est-il pas chrétien puisqu'il est obsédé par le problème de la lutte entre Dieu et Satan, le bien et mal, dont le péché originel est l'affreuse conséquence?

Déjà en 1909-10, J. Van Hylen avait réduit à son minimum le satanisme baudelairien : il n'est qu'un masque posé sur son réalisme spirituel qui mesure les puissances de mal et jauge leur profondeur. Et son pessimisme est plus qu'une humeur atrabilaire, plus que la Weltschmerz trop souvent cérébrale des romantiques : il a pour cause le tragique déchirement d'une âme

1. Nom de plume de P. G. Van Hecke.
2. De Smaele, l. c., pp. 117 et suiv.
3. Paru en 1923, Anvers.

à qui manque la foi en la vie, et par contre-coup la foi en l'amour. Ainsi est réhabilitée la sensibilité de Baudelaire [1].

Les excès apologétiques de ces hardis avocats sont si peu dépouillés d'artifice que par leur exagération même ils dépassent, et de beaucoup, les limites de l'indulgence permise. On ne voit vraiment pas pourquoi de l'admiration légitime d'un poète doive résulter une aveugle approbation des erreurs, des fautes, des dépravations dont il s'est rendu coupable dans sa vie privée Nous l'avons dit ailleurs : il n'y a pas deux morales, l'une pour absoudre les hommes de génie, l'autre pour régler la conscience du vulgaire [2].

Toutefois ces louanges hyperboliques nous permettent de mesurer le chemin qu'ont parcouru dans ce dernier demi-siècle les jugements portés sur Baudelaire aux Pays-Bas et en Belgique. L'évolution accomplie par l'opinion est totale. En 1870, J. ten Brink le considère avec pitié comme « un pauvre d'esprit. » En 1929, H. Brugmans proclame qu'il est « le premier et le plus haut représentant en France de la poésie pure [3] ». La critique Néerlandaise a subi une métamorphose radicale, sous l'assaut peu à peu victorieux de l'esthétique nouvelle qui lentement a soumis à son empire l'élite de l'Europe occidentale.

IV

M. De Smaele a inséré dans le texte de son étude un certain nombre de poèmes, dont les thèmes ou bien offrent une réelle similitude, bien qu'elle soit spontanée, avec ceux de Baudelaire, ou bien ont été suggérés par la lecture des *Fleurs de Mal.*

Nous avons traduit ceux qui vont suivre dans l'espoir que, malgré le tourment qu'inflige à toute poésie son passage forcé d'une langue à une autre, nos lecteurs goûteront l'art de Prosper Van Langendonck et de Karel Van der Woestyne, qui restent les deux vedettes du lyrisme Néerlandais. Émules d'Émile Verhaeren, ils n'égalent pas sa robuste puissance de création ni sa fougue entraînante : mais leur sensibilité est plus délicate que la sienne, et leur mélancolie est particulièrement pénétrante. Il est permis de croire que l'un et l'autre évoluent en partie dans l'orbite de Baudelaire.

C. Looten.

1. Het Gevoel van Charles Baudelaire, De Smaele, l. c., p. 123.
2. Looten, La pensée religieuse de Swift, p. 171.
3. De Smaele, l. c., p. 162.

P. Van Langendonck (1862-1922)

I

Heureux celui qui, le cœur embrasé d'une passion très noble,
son fier regard sans cesse levé vers le ciel,
aspire à une fin plus grandiose que la volupté,
et laisse son âme, sur des ailes d'aigle, voguer dans l'Infini.

Au bord de sa couche se présente et s'ébat une céleste image,
dont l'amoureux sourire flotte dans tous ses songes;
cependant qu'étoile de la mer, but de tous ses efforts,
elle rit en retour, et captive son cœur et ses sens.

Le bonheur est à lui! Mais quand, à portée de l'Image,
il tend ses bras aimants pour saisir l'impérissable beauté,
elle s'éclipse soudain, méprisante en son rire insolent.

Il s'est hissé près du but : il estime ses songes,
accomplis; mais une force irrésistible,
le précipite de nouveau dans l'enfer de la terrestre nuit.

II

Malheur à qui entonne un air de l'éternelle chanson,
et fait étinceler sur le monde le soleil de sa fantaisie,
malheur à qui teinte la terre des feux du brasier divin,
à qui rêve d'étreindre l'univers sur sa vaste poitrine.

Sa puissance créatrice revêt des formes
de l'infini désir un faible corps de femme :
combien douce, combien majestueuse elle trône dans son cœur
[de poète
et se dresse, telle une déesse, sur l'autel de ses chants!

Or voici qu'à l'improviste l'éclair de la vérité
déchire l'être nébuleux et velouté; la magique pompe dorée
se ternit; la mort souffle sur la fraîche feuillée printanière.

Et la femme adorée, divinisée plus que Dieu,
Elle-même renverse son trône d'un coup de pied :
son verbe, son air ne sont plus que courroux sans bornes et
[brutale volupté.

K. Van de Woestyne (1878-1929)

I

Les jambes ankylosées, je suis assis,
dans la cendre d'un feu qui se meurt.
Je prie; mes amis se lamentent;
à la longue, je suis la proie de l'ennui.
Vais-je me lasser
de jouer au Job plus longtemps?
Le plus beau chant, le chant le plus cher
finit par irriter.

II

— O âme captive, qu'attire
l'Éternité libératrice,
O pensée, saoule de boire
aux mamelles du Temps!

Se fera-t-il que mes mains
saisissent le fruit qui, bien trop haut
suspendu, brille de tout son lustre?
Y pourrai-je étancher ma soif?

— Téméraire, poursuis tes rêves,
dans l'insondable nuit.

III

De nouveau va fleurir la lumière périssable de l'aster,
un nouvel automne est proche. Et ce cœur gonflé de suppliant désir,
alors que va s'éteindre de l'été la torche fumante,
frissonne et s'attarde.

A moi, qui dans mes mains pesais les fruits mûrs,
il est refusé de les baiser et d'y mordre.
O pitié de l'automne, je te connais!
par toi, je le sais, s'accroît ma solitude.

Éternel moissonneur, j'ai fauché le blé,
sans jamais pour moi-même en nouer les gerbes;
nautonier sans repos, j'ai fendu les sillons liquides
sans jamais accoster au port.

Un nouvel automne est proche, et proche de nouveau,
l'âcre privation de ce cœur désespéré que dévore l'éternel
[désir;
et qui, toujours aspirant à la mort hivernale,
sait qu'à l'hiver succèdera le printemps...

De nouveau, l'arrière saison embrase mon cœur, et mes gestes
[supplient;
Ma vieille blessure me ronge là, et mon cœur est gémissant.
— Comme est bronzé l'or des châtaigniers!
comme fleurit l'argent de l'aster!

(Trad. C. Looten.)

Domenico Vittorini. **The drama of Pirandello.** (Pensylvania University Press, 1935).

Le public français, qui a si souvent applaudi telle ou telle pièce de Pirandello, soupçonne-t-il l'étendue et la diversité de son œuvre? Non sans doute, et il serait fort souhaitable que quelqu'un fît pour lui ce que M. Vittorini vient de faire pour le public américain : une étude claire, large et toute compréhensive de la vaste production d'un écrivain que méconnaissent souvent ceux-là mêmes qui veulent l'expliquer.

Dans son ouvrage, M. Vittorini s'est attaché à nous montrer un Pirandello que nous ne connaissions pas encore, un Pirandello vrai. Abandonnant résolument la théorie des critiques qui n'ont su voir en l'auteur de « Chacun sa vérité » qu'un acrobate de la pensée (« tutto cervello e niente cuore », comme le dit Pirandello lui-même dans la très belle lettre-préface qu'il a écrite pour l'ouvrage de M. Vittorini), un être qui ne s'est plu qu'aux jeux stériles de l'imagination et qui a toujours bâti dans l'irréel, M. Vittorini s'est demandé quelles circonstances et quelles influences ont pu pousser Pirandello à voir le monde sous un jour qui, pour n'être pas tout à fait celui où nous le voyons nous-mêmes, n'en est ni moins réel ni moins pathétique pour cela. Sous l'apparente bizarrerie des sujets représentés par le dramaturge sicilien, il n'a pas eu de peine à découvrir

une réalité profonde. Remontant ensuite jusqu'à la genèse du drame pirandellien, il l'expose en des pages pénétrantes; l'origine de ce drame, c'est la douleur : une navrante situation familiale dans laquelle Pirandello s'est débattu de nombreuses années. De là, de ce contact quotidien et forcé avec la souffrance, est sorti tout d'abord pour lui le problème de la relativité de toute vérité, problème qui s'imposa impérieusement à son esprit et qu'il devait plus tard rendre célèbre par le théâtre. Retranché de la société des hommes par des circonstances auxquelles il ne peut échapper, il a regardé en lui et hors de lui, et devant le spectacle de la douleur humaine, il s'est posé à son tour l'éternelle question : « quelle en est la cause? » Il a cru pouvoir y répondre avec certitude : « C'est, en grande partie, l'incompréhension : l'être humain, en effet, ne peut et ne sait se résoudre à regarder son prochain dans une lumière qui ne l'éclaire pas lui-même, dans une vérité qui n'est pas la sienne propre ». Il n'y a donc pas une vérité, mais autant de vérités qu'il y a d'êtres humains. Mais d'où vient, parmi les individus, cet abîme d'incompréhension, alors que l'être humain a des instincts et des tendances invariables? C'est la civilisation qui en est responsable, cet ouvrage de son esprit et de ses mains dont l'homme a fini par devenir l'esclave et qui, ne pouvant évidemment changer l'âme humaine en son essence profonde, l'a fait dévier de son véritable chemin et lui a infligé des transformations pour ainsi dire extérieures. A l'être instinctif, fait d'impulsion et parfois de violence, elle a superposé un être « raisonnant » et factice qui s'efforce d'étouffer et de supplanter le premier : l'être vrai et l'être dont la vérité n'est que relative se livrent en chaque homme un perpétuel combat. Le problème de la vérité et celui de la relativité, si intimement liés dans l'esprit de Pirandello, finissent par se fondre et n'en plus former qu'un : celui de l'être humain aux prises avec la relativité des religions, des lois, des préjugés et des coutumes, armature du monde civilisé. Cet imposant ensemble dont l'homme n'est plus maître, quoiqu'à l'origine il en ait été le créateur, heurte parfois son sens inné d'une morale primitive, rebelle à toutes les lois, survenues seulement après coup. Lorsque ces deux forces s'affrontent, nous assistons au brusque renversement des valeurs morales apparentes sinon réelles; en effet, ce que les convenances, les religions et les lois estiment moral ne l'est pas toujours, alors que de telle ou telle situation que la société, fille de la civilisation, déclarera immorale, nous verrons ressurgir et se dégager la morale éternelle supérieure à toutes les conventions.

C'est à montrer les soudaines réapparitions de cet être réel,

de cet homme primitif habituellement caché, réapparitions causées par ses contacts obligés avec le monde extérieur, c'est à représenter ses réactions parfois si risibles et parfois si tragiques que Pirandello s'est passionnément attaché. Drame de l'être et de l'apparence, drame de l'homme dans la vie sociale, drame de la femme, plus instinctive que son compagnon et par là même plus facilement portée à se dégager des conventions et des lois, drame de la maternité où la mère s'élève au-dessus de l'égoïsme naturel par le sacrifice librement consenti : tels sont les grands thèmes pirandelliens. Évidemment, nous dit en substance M. Vittorini, Pirandello n'a apporté aux questions posées par tant de cas dramatiques aucune réponse définitive. A tous ces problèmes il donne la solution qui est la sienne, et nous dit avec un sourire parfois amusé, parfois douloureux, jamais indifférent : « Voilà une solution : ce n'est peut-être pas la vôtre, ce n'est peut-être pas la meilleure, ni la vraie ». Et cette attitude est sage, car peut-on prétendre avoir résolu le drame humain, ou même vouloir le résoudre? N'est-il pas éternel comme l'âme humaine, insoluble comme le problème de sa destinée? C'est à quoi l'on est ramené sans cesse, et aussi — ne nous y trompons pas — à quoi nous ramène Pirandello à travers les cas les plus bizarres et les plus invraisemblables; ceux-ci ne sont que les accidents, le changeant décor où il a regardé les âmes, avec une singulière acuité et une pitié infinie qui ont fait de lui un écrivain vraiment universel.

Peu d'écrivains italiens ont mérité cette épithète; ils sont avant tout et parfois même uniquement Italiens. Pirandello, lui, est universel par les cas qu'il expose, par les âmes qu'il « démonte » à nos yeux, par les sujets qu'il traite et qui pourraient être de tous les temps comme de tous les pays, enfin par l'humanité profonde qu'il met à nous les expliquer.

A son tour M. Vittorini s'est penché sur ces êtres qui nous déconcertent parfois, mais ne nous laissent jamais indifférents, il les analyse, nous les présente, nous les fait comprendre et même aimer; si bien que nous sommes heureux d'avoir fait à sa suite un passionnant voyage à travers cette immense galerie des âmes. Œuvre utile, et qui formera un nouveau trait d'union entre l'Italie créatrice et cette Amérique toujours prête à demander à l'Europe des exemples et des leçons.

Gabrielle Cabrini.

Agnès Ho. « **Le tse** ». Toulouse, Imprimerie toulousaine, 2, rue Romiguière, in-8°, 1935.

Cette thèse d'université, présentée à la Faculté des lettres de Clermont, est consacrée à l'étude d'un genre intermédiaire, dit l'auteur, entre la poésie et le chant : on appelle *tse*, en chinois, de petits poèmes destinés, en principe, à des exécutions mélodiques accompagnées de l'orgue à bouche ou d'autres instruments. L'origine en remonte à la dynastie des T'ang (618-905 après J.-C.), et c'est dans les siècles correspondant à notre moyen âge que le *tse* fleurit sur les lèvres des plus humbles paysans comme des souverains. Bientôt, les lettrés le perfectionnèrent, non sans dommage, semble-t-il, pour cette inspiration première, si copieuse et si spontanée : il garda sa métrique propre, qui le distinguait de la poésie, mais le peuple, ne comprenant plus un vocabulaire trop artificiel, cessa de chanter les *tse*, dont les airs servirent désormais aux représentations théâtrales. Avec la musique, la vie même se retira peu à peu du *tse*, qui ne subsiste plus guère aujourd'hui qu'à titre de curiosité archaïque. Telles sont, du moins, les grandes lignes de l'évolution retracée par M^me^ Ho dans une introduction remarquable que nous pouvons seulement résumer ici. De plus compétents que nous, à la soutenance, en ont discuté certains points; le lecteur profane, pour son compte, souhaiterait parfois plus de détails, des explications plus complètes sur les rapports du *tse* avec la musique ou sur le caractère des *tse* primitifs; des esprits façonnés aux cadres de notre histoire littéraire s'étonnent de ne pas retrouver les divisions traditionnelles en périodes et catégories. La lecture de ces pages, écrites en un français très pur, n'en est pas moins agréable et instructive. Ce que tout le monde appréciera, c'est l'intérêt des traductions rythmiques que M^me^ Ho y a jointes, avec de fort utiles notes sur les *tse* et leurs auteurs : Li ho, Li Yu, Tcheou Pang-Yen et bien d'autres encore, grands dignitaires, chefs d'armées, empereurs même, qui exhalèrent en ces chansons leurs précieuses mélancolies. Traduire du chinois en français, de la poésie en prose, transcrire sans la mélodie des paroles de chant — triple audace — triple mérite : l'élégante réussite de M^me^ Ho fait le plus grand honneur à sa culture française comme à son goût de lettrée. Ces compositions toujours brèves, au rythme inégal, laissent l'âme pleine d'un charme étrange. Leurs auteurs avaient déjà le trait qui pénètre sans appuyer; et les fleurs de rêve qui s'épanouissent sous leur pinceau valent celles que d'autres artistes ont tracées

sur la porcelaine ou brodées sur la soie. Voici le reflet azuré d'un détour de rivière ou la rosée lourde sur l'orchidée; voici les blancs tourbillons que le printemps fait neiger des saules; ou encore, dans quelque salon plein « d'atmosphère d'automne », le reflet tremblant des bougies rouges sur le jade des brûle-parfums. Avec leurs demi-teintes intimes et leur inachèvement suggestif, les poètes de la dynastie des T'ang étaient d'aussi subtils magiciens que les Baudelaire et les Verlaine; ces « primitifs » orientaux ressemblaient à nos « décadents ». Mais ils avaient le cœur sensible, et leurs variations brodaient des arabesques sur les grands thèmes éternels qui émeuvent l'Europe comme l'Asie : la mélancolie du souvenir, les chagrins de la séparation. L'on ne saurait trop louer la traductrice du discernement délicat qui lui a fait choisir des pièces si « chinoises » par leur art, et par leur fond si humaines. L'exotisme de pacotille n'a rien de commun avec cet art concentré et prenant. Sans pédantisme, sans grands mots, avec une bonne grâce discrète, M^me^ Ho fait beaucoup contre de tenaces préjugés; elle nous donne le désir et l'espoir de comprendre l'âme mystérieuse de son pays : il n'est pas de distance pour le message de poésie pure que son petit livre nous transmet.

E. Carcassonne.

Hispanic Review, published by the University of Pennsylvania, Philadelphia. Vol. II, n° 2 et 4. April 1934, pp. 134-152, october 1934, pp. 334-344.

A tentative Bibliograghy of Spanish Translations, of the works of Rousseau. Rousseau's 1750 Discourse in Spain, par J.-R. Spell, professeur à l'Université du Texas.

Un jeune savant de l'Université du Texas, s'est donné beaucoup de mal pour découvrir l'influence que Jean-Jacques Rousseau a pu avoir sur le développement de la pensée et de la littérature espagnole. Il publie le résultat de ses recherches dans *Hispanic Review*, une revue récemment fondée à l'Université de Pensylvanie, à Philadelphie, et qui doit prendre la succession de la défunte *Revue Hispanique*, de Paris.

Il y a deux articles (avril et octobre 1934). Dans le premier l'auteur, M. Spell, nous donne, avec une conscience et une minutie dignes d'un bénédictin une liste aussi complète qu'il lui a été possible de l'établir des œuvres de Rousseau traduites en espagnol. Il a consulté les catalogues de 21 bibliothèques, — et, dans bien

des cas, il les a visitées lui-même — parmi lesquelles le British Museum, la Bibilothèque Nationale, la Bibilothèque du Congrès à Washington, les bibliothèques de Madrid, du Mexique, de Genève, etc. Ainsi nous apprenons que le *Contrat social*, par exemple, paraît en 11 versions et 35 éditions (la première en 1799); l'*Émile* en 5 traductions et 15 éditions; *La Nouvelle Héloïse* en 4 versions et 20 éditions; *Pigmalion* en 5 versions, etc.

Dans le second article, nous quittons le domaine de la statistique pure; l'auteur s'attache à nous donner une sorte d'histoire du *Discours sur les Sciences et les Arts en Espagne;* et c'est ici que les surprises commencent.

La première référence à Rousseau qu'a découverte M. Spell dans un périodique espagnol, se trouve dans *El Mercurio*, de février 1751, sous la rubrique « Nouvelles de Paris », — environ 120 mots. Puis le numéro d'août fait allusion à une réfutation de Leroy, professeur en Sorbonne. Puis paraît vers le 20 octobre 1752, une attaque à fond contre Rousseau. Elle émane de la plume d'un Bénédictin, Feijoo y Montenegro (18e lettre du vol. IV de *Cartas eruditas y curiosas*). M. Spell écrit, sans s'étonner : « Quoique Feijo n'ait pas lu le *Discours* original, il répondit avec vigueur... » Il cite lui-même d'ailleurs de seconde main, d'après « un éminent critique espagnol » (Menendez y Pelayo) le résumé de cette « vigoureuse réponse » — résumé qui commence par ces mots : « No hallaba en Rousseau mas que un estilo declamatorio y visiblemente afectado; una continua sofisteria, sobro todo, en el paralogismo *non causa pro causâ* ». Cela est fort possible, mais tout de même, avant de l'affirmer si « vigoureusement », aurait-il convenu d'y aller voir. C'est ainsi, nous dit M. Spell, que Rousseau fut lancé dans la circulation des idées en Espagne. Il ne cherche nullement à nous cacher ensuite que la connaissance de Rousseau, et donc la condamnation sévère de sa pensée ont reposé pendant cent-cinquante ans encore sur cette superbe ignorance. Et même la seconde source d'information sur ce Discours fut une seconde réfutation, elle aussi commise sans la connaissance du texte de Rousseau. Cette fois ce fut l'œuvre d'un Dominicain : « Voici donc deux réfutations qui ont circulé dans le monde espagnol pendant plus d'un siècle et demi dont les auteurs n'ont jamais vu l'ouvrage qu'ils avaient l'intention d'attaquer. »

Avec la même gravité, l'auteur nous apprend que finalement, un autre de ces « vigoureux » critiques estima qu'il serait équitable, après tout, que ce *Discours* si attaqué fût au moins mis à la portée des lecteurs espagnols — s'il s'en trouvait d'assez curieux pour le lire avant de le juger. Or on traduisit tranquille-

ment un *autre* Discours sur les Sciences et les Arts, où il est question d'Érasme, de Trajan, de Charles II, des courtisanes Aspasie et Laïs; mais où d'ailleurs la fameuse Prosopopée de Fabricius brille par son absence. Cette substitution fut-elle intentionnelle? On pourrait presque le croire; mais M. Spell ne le recherche pas. Avec le sérieux imperturbable qui ne le quitte jamais, il consigne sa trouvaille. Sa curiosité, toutefois fut piquée : Quel était ce Discours qui n'était pas de Rousseau? Plusieurs hypothèses sont dûment examinées, et écartées. Mais enfin M. Spell consulte le *Mercure de France* de juin 1752. Triomphalement il peut affirmer que c'est la prose d'un certain Grosley — lequel, sous le pseudonyme de M. Chasselas, avait obtenu à Dijon le second accessit — que l'on fit avaler aux Espagnols curieux des idées de Rousseau... Quant à Jean-Jacques, il dut attendre jusqu'en 1822 pour avoir une traduction de *fragments* de son Premier Discours, et jusqu'en 1909 pour trouver enfin une traduction intégrale.

N'est-ce pas une manière de comédie?

Albert Schinz.

PRIMITIVISME :

Il importe de prêter ici une attention toute particulière à l'effort qui est tenté en Amérique, sous la direction de MM. Arthur O. Lovejoy, Gilbert Chinard, George Boas, Ronald S. Crane, pour décrire l'histoire « of man's reflection upon the general course of his own history and upon the value of those achievements of his which have been most distinctive of that history » : ce sont les termes mêmes par lesquels ces savants annoncent leur beau programme. Ils s'attaquent à l'idée de primitivisme, dans ses sources, dans son développement, dans ses conséquences, qui apparaissent comme de plus en plus révolutionnaires à mesure que la civilisation étend son pouvoir sur une humanité qui la construit, mais qui la construit avec des nostalgies et des repentirs. Elle va de l'avant, suivant l'impérieuse loi de sa recherche de la vérité et du bonheur : mais elle n'est jamais tout à fait sûre que cette vérité et ce bonheur ne se trouvent pas en arrière; elle a toujours des regrets pour ce primitivisme perdu; et même elle essaye souvent de le ressusciter.

Déjà des contributions à cette histoire du primitivisme dans le monde avaient paru : les *Dialogues curieux* de Lahontan, édités par les soins de Gilbert Chinard, 1931; *The happy beast*

in French Trought of the Seventeenth Century, par Georges Boas, 1933; *Primitivism and the idea of Progress in English Popular literature of the Eighteenth Century*, par Lois Whitney, 1934. Notre collaborateur et ami, Gilbert Chinard, achève une édition du *Supplément au Voyage de Bougainville*, de Diderot. Toutes publications importantes, toutes publications nécessaires, mais qui ne sont encore que des approches. Voici que paraît le premier volume de l'histoire continue qui suivra l'idée à travers les âges : *Primitivism and related ideas in Antiquity, by Arthur O. Lovejoy, George Boas; with Supplementary Essays by. W F. Albright and P. E. Dumont.* Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935. Sans entrer ici dans une discussion qui n'est pas tout à fait de notre ressort, puisque notre *Revue* se borne volontairement à l'étude de la pensée moderne, louons l'initiative des esprits vigoureux qui commencent l'exécution de leur grand dessein; les Presses de l'Université Johns Hopkins, qui se mettent au service de l'entreprise; et l'American Council of learned Societies, qui la rendent possible par l'attribution de subsides non marchandés. Retenons un exemple que nous voudrions pouvoir imiter plus aisément chez nous... Suivront : Vol. II, *Primitivism in Mediaeval Times;* Vol. III, *Primitivism in the Renaissance;* Vol. IV, *Primitivism in the Seventeenth and Eigtheenth Centuries.*

P. H.

AUTOGRAFOS DE LOPE DE VEGA CARPIO

Sous ce titre, M. R. Schevill, dont on connaît la compétence en matière de littérature espagnole, commence une publication dont le dessein est le suivant : offrir aux lecteurs les *comedias* de Lope de Vega telles qu'elles sortirent des mains de leur auteur, parfaitement conformes à la rédaction autographe, sans appareil critique, sans commentaires. La seule illustration consistera en deux pages de l'autographe même; les seules notes seront celles qui indiqueront les corrections et les repentirs de l'écrivain. Le public possèdera un texte sûr; et il pourra se laisser aller, sans aucun obstacle, sans aucune intervention érudite, à son plaisir. Les volumes qui ont paru jusqu'ici sont les suivants : *La prueba de los amigos*, procurée par Lisley Byrd Si mpson (1934); *La batalla del Honor*, par Robert K. Spaulding (1934); *El Cordobés Valeroso Pedro Carbonero*, par Marion A. Zeitlin (1935);

El Desden Vengado, par Irving A. Leonard. Cette collection commençante paraît à Madrid, Graficas reunidas; et à Berkeley, University of California Press.

P. H.

LE THÉATRE ÉTRANGER SOUS NAPOLÉON

Boursault-Malherbe, dont M. Ernest Lebègue vient de raconter dans un livre bien informé la carrière si longue et si variée (*Boursault-Malherbe, comédien, conventionnel, spéculateur*, 1752-1842, Paris, Alcan), était propriétaire du théâtre Molière. En 1806, craignant que Napoléon ne le supprimât, il proposa de le consacrer à « toutes les pièces traduites des théâtres allemand, anglais, espagnol, italien, russe, suédois, danois, etc. » (p. 207). Il soumettait au ministre de l'intérieur une liste d'environ cent-cinquante pièces étrangères, et se faisait fort d'éviter « les écarts du théâtre anglais » et « les inconvenances des théâtres allemand, italien, espagnol, danois, etc. ». Il comptait « faire revivre les canevas italiens », et se procurer toutes les nouvelles pièces étrangères. Son vœu fut exaucé, et son théâtre conservé sous le nom de *Théâtre des Variétés étrangères*. En huit mois, soixante pièces de Kotzebue, Garrick, Sheridan, Goldoni, etc... y furent jouées. Les unités y étaient souvent violées, mais les traducteurs tripatouillaient hardiment les originaux. Le décret du 29 juillet 1807, en réduisant le nombre des théâtres à huit, mit fin à cette tentative, qui, si elle avait duré plus longtemps, eût pu exercer une influence sur le théâtre français.

R. L.

Le gérant : É. CHAMPION.

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — PARIS. — 1936.

UNE REPRÉSENTATION DE L'IPHIGÉNIE DE RACINE A STOCKHOLM, EN 1684

Un des premiers jours de juillet 1682 arrivait à Stockholm le marquis Bazin de Bandeville, ambassadeur de Louis XIV. Il remplaçait Feuquières, vieilli, fatigué et qui, après dix années de lourde activité, n'était plus vraiment en mesure d'assurer les relations entre les deux pays. Depuis les guerres et les paix humiliantes des années 70, les liens entre la Suède et la France étaient quelque peu fragiles; la popularité de Louis n'était pas plus grande en Suède que dans le reste de l'Europe aux heures les moins scrupuleuses du grand roi — le contraire semblait plus vrai[1]. Bazin put bientôt s'en apercevoir. Le président de la chancellerie, ministre des Affaires étrangères suédois, Bengt Oxenstierna, était résolu à manœuvrer en vue de l'expulser purement et simplement du royaume.

On possédait au XVII^e siècle mille moyens de se débarrasser d'un ambassadeur indésirable grâce à de raffinées querelles d'étiquette. Lorsque, deux jours après son arrivée, Bazin dépêcha à Oxenstierna un gentilhomme — nous dirions aujourd'hui un attaché — pour lui signaler son entrée dans la capitale, le haut seigneur était absent. Il l'était encore lors d'une seconde visite; rien n'annonçait mieux le ton des négociations qui devaient suivre. Feuquières, toujours en fonction, avait obtenu du roi une audience privée en faveur de Bazin, audience qui devait précéder la grande « entrée »,

1. Louis XIV, en guerre avec la Hollande (1674), avait entraîné la Suède à reprendre la lutte contre le Brandebourg. Aux prises avec l'Électeur — et le Danemark, la Suède soutint seule une double guerre, terminée par des traités où la hauteur de Louis XIV parut humiliante à l'égard d'un jeune roi qui s'était conduit en héros aux heures critiques.

conforme aux règles et à l'apparat du protocole diplomatique, du nouvel ambassadeur. Mais alors surgit l'intermède le plus désobligeant. L'introducteur des ambassadeurs vint informer Feuquières d'une résolution du gouvernement suédois instituant un nouveau cérémonial lors des audiences accordées aux ambassadeurs. L'innovation essentielle était la suivante : tandis qu'auparavant deux membres du Conseil allaient solennellement chercher l'intéressé en carrosse, un seul conseiller royal de moindre rang serait désormais chargé de cette mission. Du point de vue du XVII^e siècle, l'affaire était d'une extrême importance. Les témoignages honorifiques accordés à un ambassadeur s'adressaient en réalité à son souverain : aux yeux des contemporains, qui considéraient encore le monarque comme un être sacré, il s'agissait de pures réalités, et non pas de beaux symboles anciens où l'on introduit tout ce que l'on veut. Feuquières riposta aussitôt qu'il n'accepterait pas une telle limitation des honneurs lors de son audience de congé avant d'avoir reçu de son roi des instructions précises. Comme toutefois il désirait partir, la chose fut arrangée officieusement : il prendrait congé au cours d'une audience privée de caractère non politique.

Cet arrangement même donna lieu à une complication caractéristique. Lorsque l'ambassadeur voulut profiter de l'occasion pour formuler une sorte de testament politique, Bengt Oxenstierna, qui servait d'interprète, se mit à parler suédois. La règle était de répondre en suédois lorsqu'un diplomate étranger présentait un exposé politique en sa propre langue et non en latin. C'était un des principes d'Axel Oxenstierna et l'on s'y tint. Feuquières fut outré de cette offense; après avoir vainement attendu pendant quarante-huit heures une traduction du discours suédois, il quitta Stockholm en hâte, sans prendre congé du président de la Chancellerie, et fort irrité des maigres présents du roi (cent « schipons » de cuivre). Ainsi s'éloigna l'homme à qui incombait la principale responsabilité de l'implication de la Suède dans la guerre dano-prussienne.

La tension entre la France et la Suède avait été ainsi délibérément aggravée. Les semaines suivantes devaient être mouvementées et décisives.

Bazin demeurait naturellement à Stockholm, attendant la réponse de Paris. Il sut se ménager des concours parmi les mécontents, vieux amis de la France. L'intéressante étude d'Olof Palme sur l'ambassade de Bazin, que je suis ici, montre que les premières années de la monarchie absolue rappellent à plusieurs égards « l'ère de la liberté ». Bazin comptait plusieurs informateurs dans la salle même du Conseil, et d'abord Johan Gabriel Stenbock; il pouvait adresser à son gouvernement des rapports précis sur ce qui se passait au Sénat. On ne saurait douter qu'après le sensationnel départ de Feuquières, il s'efforça d'utiliser la situation pour constituer parmi les mécontents un parti français. C'est tout justement ce que le comte Bengt désirait par dessus tout empêcher; et l'appui du roi lui était entièrement assuré.

Les jours passaient. Bazin était habile, nouait d'excellentes relations avec la société : il put jouer aux cartes avec la mère du roi, causer en français avec la reine qui vers ce temps donna le jour à un prince dont la postérité devait entendre parler[1]. Aussi n'accueillit-il pas sans quelque déception, le 3 septembre, un ordre de Louis XIV lui enjoignant de quitter Stockholm sur le champ si l'on refusait de le faire escorter de deux conseillers. L'avis était net. Bazin ne pouvait espérer que le gouvernement suédois revint sur sa décision. Il attendit que le roi se rendît à Kungsör pour l'une de ses habituelles parties de chasse. Ayant ainsi gagné du temps, il lâcha dans Stockholm des confidences sur les instructions de son roi; il entendait ainsi s'assurer l'aide d'un mécontentement accru, en vue de l'action finale et pour se ménager une sortie.

Le 13 septembre au matin, il sollicite, le roi étant de retour, une audience selon l'ancien cérémonial et déclare qu'il partira si sa requête est repoussée. Bengt Oxenstierna aperçoit l'occasion depuis longtemps attendue; sûr de lui, il se décide à frapper.

Bazin était, l'après-midi du même jour, l'hôte du chef de la famille Königsmarck, le comte Otto Wilhelm, l'un des politiques les plus amis de la France. Au milieu de la fête

1. Charles XII.

— sûrement magnifique et plaisante — et tandis que l'on discutait la grande question du jour, on apprit que Bengt Oxenstierna venait d'annoncer sa visite chez Bazin. L'ambassadeur rentra chez lui où bientôt il recevait le président de la Chancellerie. Ce dernier, en une harangue d'un quart d'heure, signifia que le roi ne se départirait pas de son attitude à propos du cérémonial et tenta de persuader Bazin qu'on ne prétendait nullement, par cette résolution, offenser la France. Les deux interlocuteurs entamèrent une nouvelle discussion d'un sujet rebattu, qui bientôt dégénéra en violente querelle. Selon Oxenstierna, Bazin aurait parlé injurieusement des nouveaux conseillers royaux, les traitant de nullités par rapport aux anciens conseillers. On se sépara avec des menaces. Oxenstierna avoua ensuite qu'il avait eu rarement autant de peine à se dominer — dans quelle mesure y parvint-il? — Après quelques échanges de répliques singulièrement violentes, il partit sans un mot, et se précipita dans l'escalier. Obéissant aux règles strictes de l'étiquette, Bazin courut derrière lui; mais la scène qui se joua alors dans la rue diffère considérablement des gestes prescrits en de telles occasions. Nous le savons par le propre témoignage de Bazin : « le comte Oxenstierna, qui, lorsque je l'accompagnais à son carrosse, avait l'habitude de me traiter courtoisement en m'invitant à rentrer chez moi, et en faisant semblant d'empêcher son laquais de fermer la portière tant que j'étais là, monta dans son carrosse, enfonça son chapeau sur sa tête, et s'assit sur la banquette du fond, si bien que je ne voyais plus son visage, et n'avais devant moi que le dos du laquais ». Un ministre des Affaires étrangères ne pouvait se montrer plus impoli envers un ambassadeur. L'étiquette qui réglementait chaque détail en de telles circonstances avait été irrémédiablement bafouée. Mais si Oxenstierna avait failli, il n'avait cependant pas agi en aveugle. Il s'était débarrassé de l'ambassadeur de Louis XIV, c'est-à-dire d'un dangereux adversaire de sa politique antifrançaise.

Le marquis de Bazin reparut aussitôt après au banquet du comte Königsmarck, parlant beaucoup, selon la déclaration du francophile Gustave de la Gardie au Conseil, lorsque le lendemain il y fut question de l'algarade. Certes on imagine

aisément ce que furent les propos de cette soirée en cette société d'aristocrates suédois amis de la France. Mais Bengt Oxenstierna avait vaincu. Pendant longtemps il ne pourrait plus exister à Stockholm de parti français que clandestin.

Par delà cette querelle d'étiquette se révèle assez bien la politique européenne à laquelle participa la Suède au XVII^e siècle. Après la guerre danoise et l'expérience désastreuse de l'alliance avec Louis XIV, après le renversement politique réalisé par Charles XI et Bengt Oxenstierna qui s'étaient joints aux ennemis de la France, les cercles qui soutenaient encore un « système » français n'ignoraient pas qu'ils représentaient une grande tradition d'antan, la politique de Gustave-Adolphe, d'Axel Oxenstierna — et de Richelieu. Grâce au traité de Berwalde, signé avec la France en 1631, le génie militaire de Gustave-Adolphe et la magistrale diplomatie d'Axel Oxenstierna étaient devenus les facteurs décisifs d'une évolution historique aboutissant à la première grande paix européenne, la paix de Westphalie, dictée et garantie par « les deux couronnes ». C'est avec le concours de la France que la Suède avait créé les fondements de sa situation de grande puissance. L'amitié française était, aux yeux de nombreux cercles, la doctrine politique nationale, doctrine consacrée par les plus glorieux souvenirs de l'histoire de Suède.

Les temps héroïques étaient encore proches. Nombreux étaient les survivants qui y avaient participé; au premier rang parmi eux, on citait Magnus Gabriel de la Gardie, qui n'oubliait pas le grand souvenir de sa jeunesse, cette fastueuse ambassade à Paris, au nom de la reine Christine, deux ans avant la conclusion de la paix. Pendant plus de trois décades il avait été le grand ami de la France en Suède : occupant le poste d'Axel Oxenstierna, il avait, pendant la minorité de Charles XI, fait triompher la décision qui avait conduit à l'alliance malheureuse avec la France. Les violentes luttes de partis qui pendant la décade 1660-70 divisaient le Conseil en matière de politique étrangère entrainaient la création de doctrines passionnées. On créait des combinaisons durables, on nouait avec les puissances étrangères des liens de stricte obligation; l'argent intervenait. Outre

ces abus, annonciateurs des mœurs de l' « ère de la liberté » (1718-1772), était survenue une guerre mal préparée, type de la guerre de circonstances : dès le début des opérations, la grande puissance nordique avait subi à Fehrbellin son premier désastre moral; malgré l'émouvante et héroïque journée de Lund, la guerre avait été terminée par d'humiliants traités, conclus pour nous avec arrogance par Louis XIV, vainqueur.

« La France m'a trompé, je m'y suis brûlé, et n'y reviendrai plus », écrira beaucoup plus tard Charles XI. Ainsi disposé, le roi partagea aisément les vues d'Oxenstierna lorsque son ministre des Affaires étrangères renversa complètement la politique étrangère de la Suède et rejoignit les ennemis de Louis XIV, l'empereur et les puissances maritimes, qui s'efforçaient de limiter les annexions des « chambres de réunion ». Après de violents conflits, ce résultat était acquis, précisément en 1682. Le parti français et son chef Magnus Gabriel de la Gardie, dont la doctrine avait toujours posé en axiome l'amitié avec la plus puissante monarchie d'Europe, venaient de subir une cuisante défaite sur le point essentiel de la question litigieuse. Des traditions sacrosaintes avaient été reniées. La Suède se détournait de la France, son alliée des grandes heures historiques, la puissance la plus forte d'Europe, et s'alliait avec l'Empereur.

L'amertume qu'en éprouvait cette noblesse lui était d'autant plus sensible qu'elle commençait à souffrir dans son économie des premiers effets de la « réduction »[1]. L'aristocratie et le Conseil avaient cédé devant le roi devenu souverain absolu. Charles XI l'emportait aussi bien sur le front intérieur que sur le front extérieur. Mais les palais et les châteaux abritaient encore un groupe, non inoffensif, de mécontents opprimés, qui gardait un fort sentiment de son importance. C'est avec eux que Bazin s'entretint longuement chez le comte Königsmarck, après sa violente dispute avec Bengt Oxenstierna — événement suivi d'une absence de tout ministre de France en Suède pendant dix ans. Bien que la politique pacifique de Charles XI se soit affirmée définitive et immuable, une

1. Reprise par la couronne des fiefs considérables accordés antérieurement à la noblesse.

révolution politique achevée de façon aussi dramatique ne pouvait anéantir une opposition souterraine. La diplomatie de Louis XIV savait maintenir de douteux personnages pour continuer les relations. Il était naturel que l'on vît grandir dans les rangs d'une haute aristocratie durement éprouvée les sympathies à l'égard de la France et de la civilisation française.

Les mois suivants devaient montrer à quel point la tension était grande entre la France et son ancienne alliée. On vit même, au cours de l'été 1683, une flotte française croiser dans les eaux méridionales de la Suède.

* * *

Peu après, en automne, une société de jeunes et nobles dames entreprit de répéter, chez la belle comtesse Aurora Königsmarck, la grande tragédie de Racine, *Iphigénie*, en vue de la jouer à Noël devant Charles XI. Pourtant, il n'était pas aisé d'obtenir la présence du roi à une telle représentation. Aussi bien semble-t-il que l'entreprise fit quelque bruit. On peut en suivre la chronique dans les correspondances des diplomates accrédités à Stockholm. Le ministre danois Stockfleth écrit le 12 décembre : « quelques-unes des dames du plus haut rang avaient résolu d'offrir au roi et à la reine le divertissement d'une comédie avec chant et musique, qu'elles voulaient représenter elles-mêmes; pendant trois mois, elles ont sérieusement répété, assumant toute la dépense d'un magnifique théâtre et des accessoires. Quatre-vingts d'entre elles, vêtues en amazones, devaient apparaître en gardes de Leurs Majestés, avec toutes sortes d'ingénieuses devises sur leurs écus en l'honneur de la reine régnante. La représentation devait avoir lieu la semaine dernière, aussitôt après le retour du roi, dans le palais Wrangel; mais on sait maintenant que le projet n'aboutira pas, et il semble que, si le roi veut prendre quelque plaisir, il ne choisira pas une telle récréation ».

La cour avait ainsi l'impression que le roi refusait d'assister à la fameuse représentation du palais Wrangel. Mais sans doute sut-on le circonvenir. Le 2 janvier 1684, Stockfleth

rapporte que la « comédie » sera jouée avant le départ du roi, fixé au 7 du même mois. Trois jours plus tard il annonce : « la comédie, avec musique, depuis longtemps préparée, et qu'on avait enfin décidé le roi à entendre avant son départ de la semaine prochaine, devait être représentée ce soir, mais on apprend qu'elle est encore retardée ». Pourtant *Iphigénie* fut enfin jouée le 7 au lieu de la veille de l'Épiphanie. Stockfleth écrit le 9 janvier à son gouvernement : « La comédie a été jouée dans la soirée en présence du roi et de la reine-mère; la reine, souffrante, n'assistait pas au spectacle; après la représentation, le roi fut reçu et fêté par les dames jusqu'à minuit; il rentra ensuite au château, et partit à deux heures la même nuit sans s'être déshabillé, avec l'intention d'arriver le même jour dans la soirée à Gefle, petit port de Gestrikeland à 18 milles au nord de Stockholm, ce qui était possible en profitant du gel favorable des routes. »

On imagine la scène. Charles XI, qui comprend à peine quelques mots de français, se laisse traîner à la représentation. Il paraît, peut-être en habits de voyage, s'assied, en spectateur, avec la mine la plus maussade de sa race palatine, et se jette, la corvée terminée, dans un traîneau, pour courir, à travers la nuit d'hiver suédoise, par des chemins bien glacés, à Gefle, où l'attend une revue. Il n'aime pas les divertissements littéraires, le jeune souverain absolu, illettré, que Tegnér appellera « le bailli royal ». C'est une cruauté que de l'obliger à entendre les mélodieux alexandrins de Racine, fussent-ils déclamés par les plus belles jeunes femmes de la noblesse, conduites par Aurora Königsmarck elle-même : on se représente sans peine la note sombre qu'il apporte en ce brillant et élégant tableau. Car on ne peut douter que la représentation ait été excellente. Nous en possédons une description en une lettre d'un secrétaire de la chancellerie au secrétaire de notre légation à Paris, J. Palmqvist; les couleurs en sont vives :

« Pour vous donner de nos nouvelles, je vous dis que Mesdemoiselles les comtesses Königsmarck et de la Gardie présentèrent au Roy et à la Reine mère — la Reine régente étant un peu malade — la comédie d'*Iphigénie* le lundi passé avec tant d'adresse et de splendeur que leurs Majestés

en furent très satisfaites et tout le monde étonné. Ceux qui connaissent les belles choses asseurent que tout ce qu'il y a de plus habils comédiens en France et en Italie ne le sçaurait pas faire mieux. Mademoiselle la comtesse Marie-Aurore de Königsmarck y a donné particulièrement des preuves éclatantes de ses illustres qualités et de son sçavoir, et je n'ay pas cru de vous faire de déplaisir, de vous envoyer le Prologue que cet Esprit achevé a composé avec le nombre de personnages qui le chantèrent et qui parurent sur le théâtre. Quoyque tous ensemble fissent des merveilles, on peut dire que les trois premiers généraux de la Grèce s'acquittèrent selon leur caractère. Après la comédie, la cour fut traitée par Madame la comtesse Königsmarck. Tout fut fini à 1 heure après minuit. »

Charles XI avait toutefois d'autres raisons que son ignorance du français et son inexpérience littéraire pour résister à l'effort de ces jeunes beautés désireuses de l'enrôler parmi les spectateurs de leurs charmantes exhibitions. Il respirait très certainement dans les salons de Riddarholmen une atmosphère politique qui ne lui était pas agréable. Si l'on parcourt la liste des actrices, on constate aisément que toute la troupe se composait de jeunes femmes de l'opposition, en sympathie avec la France.

Le rôle d'Agamemnon était joué par Augusta Wrangel, fille du grand feldmaréchal Charles Gustave, et par conséquent cousine des Königsmarck. Le châtelain de Skokloster, frère d'armés de Turenne, avait été du nombre des jeunes nobles suédois qui, dès le début de la guerre en Allemagne, avaient été faire des stages dans les « académies » de France pour y achever leur éducation chevaleresque. Ils y apprenaient surtout l'équitation, mais le séjour en France ne laissa pas de marquer de certaines influences ceux que l'on a appelés la génération de Charles X Gustave. Johan Banér disait de Wrangel qu'il était de mise et de mœurs « fransosné »; l'héritier du trône, qui avait reçu la même éducation, écrivait ses lettres d'amour à Christine en excellent français. Pendant la régence, Wrangel s'était rallié à la politique française du chancelier; c'est à lui qu'incombait la responsabilité de Fehrbellin.

Achille était Amalia Königsmarck, sœur d'Aurora, et

future mère du malheureux cousin du maréchal de Saxe, le général du parti des Chapeaux, Charles Émile Lewenhaupt. Ulysse était une Mlle Rehmen, inconnue; Clytemnestre, Aurora en personne. L'héroïne de la pièce, Iphigénie, était Johanna Eleonora de la Gardie; sa sœur Ebba Maria jouait le rôle d'Eriphile. Elles étaient les filles de l'ancien conseiller Pontus de la Gardie, frère de Magnus Gabriel, et de sa femme Beata Elisabeth Königsmarck, donc cousines elles aussi d'Aurora. La première, mariée dans la famille très francisée des Stenbock, devint une grande lettrée qui nous a laissé des psaumes en allemand et divers écrits en prose française. Elle exerça une influence décisive sur le premier écrivain suédois dont on puisse dire qu'il fut un véritable classique selon le type français — on voit comment se nouent et se relient les fils de l'histoire. La seconde était le bas bleu du groupe. Elle mourut non mariée et fit partie de la cour de Charles XII. Elle est surtout connue par sa correspondance poétique avec le jeune prince héritier. Le rôle d'Ægine était échu à Mlle Katrina Lillie : sa mère était la sœur du célèbre beau-frère de Magnus Gabriel de la Gardie, l'amiral Gustave Otto Stenbock, un véritable « bon français » selon l'expression des rapports du ministre de France.

Le rôle accessoire d'Ismène appartenait à Eléonore Sparre, fille du beau-frère de Magnus Gabriel de la Gardie, Pär Sparre que l'on appelait ordinairement Pierre, et qui était le frère de « la belle comtesse », l'unique amie de la reine Christine. Pierre avait été grand maître de l'artillerie, mais aussi ambassadeur à la cour de Louis XIV en 1675; il y était devenu populaire et avait obtenu la faveur du roi qui l'avait nommé comte français (telle est l'origine de la branche française du même nom, encore florissante en France de nos jours). Il était l'un des adversaires les plus déterminés de la monarchie absolue, et se manifesta surtout au Riksdag de 1680. Uribat était Mlle Mallet, gouvernante française chez les Königsmarck, Arcas une Mlle Rebeque, pour nous anonyme...

On ne saurait le nier, une telle liste éveille le soupçon. Charles XI ne pouvait ignorer quelle société l'entourait; la représentation d'*Iphigénie* nous paraît ressembler fort à une petite conspiration politique en présence d'une situa-

tion particulièrement critique. Pour nous, qui avons vécu la grande guerre, nous connaissons de reste ce que l'on pourrait appeler la propagande par la culture. On peut douter qu'elle ait fait son apparition au XVII^e siècle. Une étude de M. Gillot sur les brochures de propagande de cette époque donne cependant quelque peu à penser. La plupart des idées sur la France répandues au cours de la guerre mondiale par la propagande allemande se trouvent déjà dans ces vieux écrits.

Un autre exemple de propagande littéraire, et qui apporte à ces vues une sorte d'étrange confirmation, devait apparaître en 1693.

Un parti français compact commence à se former en 1690 à la cour de Stockholm autour de Nils Bielke et d'Erik Lindschöld. Lorsque l'habile représentant de Louis XIV, d'Avaux, arrive en Suède en 1693, il entre immédiatement en relations avec le groupe de dames qui avaient joué *Iphigénie* en 1684. Le diplomate français a recours aux femmes. Il a de nombreuses ressources pour intéresser les dames, et tout d'abord dispose de riches présents — bijoux et objets de luxe : il croit même pouvoir atteindre l'inaccessible Bengt Oxenstierna en offrant à sa femme des cadeaux de Louis XIV.[1].

Quelque temps après l'arrivée de d'Avaux, une autre tragédie de Racine est représentée à la cour : il s'agit cette fois d'*Esther*, en une affreuse traduction attribuée au futur architecte Adlercrantz. Un exemplaire manuscrit porte une liste des actrices où l'on reconnaît l'écriture de la peu littéraire Ulrique-Éléonore (la jeune), avec cette indication : « Eb. Marichen Delagardi remplaçait les absents. » La cousine d'Aurora Königsmarck, l'Ériphile de 1684, est donc, neuf ans plus tard, l'animatrice de la nouvelle troupe d'amateurs

1. Il décrit en ces termes une visite à la comtesse après une conférence avec le comte : « j'avais mis sur moy les trois diamans, que je n'avais encore pu lui donner. Je les luy présentai de la part de V. M. Elle voulut s'excuser de les prendre, en disant que son mary n'avait rien fait pour mériter de pareils présents. Cependant les diamans luy paraissaient bien brillans et après les avoir acceptés, elle m'assura tout de nouveau que M. le comte de Oxenstierna agiroit en cette occasion d'une manière dont V. M. serait satisfaite. J'ai cru, Sire, qu'il était important de prendre toutes ces précautions auprés de M. et M^me Oxenstierna avant l'assemblée du Sénat, qui a esté convoquée ce matin pour délibérer en présence du roy de Suède sur les propos de V. M. »

de la haute société qui entreprend de jouer une tragédie française. Ici encore on éprouve quelque soupçon.

Certes il serait déraisonnable de parler à ce propos de propagande par la culture au sens moderne du mot. Mais il était naturel que d'intimes amitiés de parti, renforcées par l'intérêt diplomatique, contribuassent à développer le goût de la littérature française; il ne l'était pas moins que se répandît, surtout parmi les femmes, le goût des mœurs raffinées de la société française, et de tout ce luxe français dont s'éprenait alors le continent. Ajoutez enfin — autre facteur important — les traditions hautement affirmées de deux familles étroitement liées, les de la Gardie et les Königsmarck.

La famille de la Gardie fournit un excellent argument à l'affirmation paradoxale d'un historien suédois : « jamais l'influence étrangère n'a été aussi puissante dans la société suédoise qu'au « temps de la grandeur ». L'ancêtre, Pontus de la Gardie, avait été un simple condottiere du XVI^e siècle : après s'être battu çà et là, il avait changé de religion, avait connu des sorts divers; un jour de 1565, devant la forteresse de Varberg, il tombe aux mains des troupes suédoises, et ce fut la fortune. Quelques années plus tard il est baron suédois, proche parent de la famille royale par son mariage avec Sofia Gyllenstierna; diplomate suédois, il est surtout, par la suite, le fondateur militaire de notre empire baltique. Il demeure, bien entendu, français des pieds à la tête. Brantôme dit de lui : « il avoit une très belle façon, de belle taille, noiraud en tainct du pays, s'habillant à la françoise... Il estoit de fort bon discours, et il faisait très bon avecques lui, tenant encor plus du Gascon et François que du Suède, comme je pus l'entendre. »

Son fils, le général Jakob de la Gardie, complètement suédois, épouse la fameuse Ebba Brahe, devient l'un des principaux hommes d'État de la nouvelle grande puissance; il s'est rendu inoubliable par ses campagnes à l'est de la Baltique : son nom est aussi étroitement lié que celui de Gustave-Adolphe lui-même au souvenir de la glorieuse paix de Stolbova. Après la mort du roi, il est un des régents. Bénéficiaire, de même que tous les grands seigneurs de ce temps, d'une immense fortune, il peut mener une vie princière

et construire de magnifiques châteaux comme cadre de son train d'existence. Toute sa vie, il est l'ami de la France, et cela n'est pas de petite importance pendant les vicissitudes de la guerre de Trente ans. De son père, homme cultivé, il a hérité un certain goût pour la civilisation française. Les livres français ne manquent pas dans sa biliothèque — tradition qui a toujours survécu chez ses descendants.

Le fils de Jakob de la Gardie, Magnus Gabriel, est le cavalier le plus accompli, à la manière française, de notre XVII^e siècle, c'est-à-dire d'un temps où cette manière conquiert l'Europe, et où l'homme de cour français succède à l'italien comme modèle de la société policée. En 1646, il arrive en France à la tête d'une somptueuse ambassade, destinée sans doute moins à obtenir d'importants succès diplomatiques qu'à montrer de quoi un grand seigneur suédois était capable en fait de représentation. L'éclat des victoires suédoises l'aide à faire figure au centre de la vie européenne; il est parfaitement à son aise dans les salons de la culture aristocratique et précieuse, née depuis peu, et qui va séduire l'univers. L'Europe se couvre alors d'un réseau de salons où s'assemble une classe particulière, de caractère bientôt international, qui parle et écrit le français, et lit la littérature française — ainsi s'explique la situation littéraire du siècle suivant, dominé par la culture de la France.

Pour comprendre avec quelle aisance Magnus Gabriel s'incorpore à cette société, il faut lire l'importante partie du roman mondain de M^lle de Scudéry, Le grand Cyrus, dont il est le héros. Cet interminable récit était d'un bout à l'autre un roman à clé, une sorte de revue mondaine, où les personnages à la mode étaient portraiturés, le plus souvent très ressemblants. Magnus Gabriel était certes à la mode; mieux que quiconque il avait les qualités et la figure d'un héros de roman aristocratique. Jeune, très beau, cavalier à l'élégance insurpassable, il était en outre intelligent et passait pour être l'amant de la reine des Hyperboréens, la femme la plus admirée du temps. M^lle de Scudéry ne manque pas de piquer la curiosité des contemporains en évoquant une intrigue à trois entre Christine, de la Gardie, et Charles-Gustave.

Le rival du jeune comte palatin, qui deviendra son beau

frère, domine jusqu'à sa disgrâce la cour de Christine. Il se vantait, dans sa vieillesse, rapporte Magalotti, d'avoir introduit le luxe en Suède; il faisait allusion aux années voisines de 1648. A quel point ce luxe avait pénétré la vie suédoise, nous le savons par le poème de Stiernhielm, Hercule, qui est de cette époque : première réaction forte contre l'influence « welsch » considérée comme dissolvante de la morale. L'influence française sur la littérature suédoise a toujours eu ainsi une contre-partie négative en provoquant une résistance.

La francisation n'en continue pas moins. Il y a désormais en Suède une petite classe d'hommes élevés à la française et dont le français est, littérairement, la langue maternelle. Les conceptions littéraires de cette classe aristocratique se sont en grande partie développées au contact des lettres françaises. La mesure de son goût n'est aucunement représentée par la littérature suédoise du même temps. En effet, ce n'est que vers le milieu du XVIII^e siècle que cette culture de la cour suscitera une grande œuvre, toute pénétrée, en raison de cette filiation, de goût français. L'évolution est d'abord lente. Pourtant, l'ambassadeur de Charles II qui apporte en 1669 à Charles XI les insignes de la Jarretière constate que tout le monde sait parler le français à la cour de Stockholm. Les piquantes remarques de Magalotti sur le Stockholm des années 1670 nous offrent un témoignage instructif : on y voit le français progresser de pair avec le luxe mondain. Le diplomate italien écrit alors : « si l'on considère le luxe dans cette ville, non seulement en fait d'architecture, mais pour tout ce qui a trait aux véhicules, aux chevaux, aux décors des jardins, aux modes, aux articles de Paris, aux objets manufacturés en Angleterre, à la bonne éducation et à la courtoisie, à la passion des parfums italiens, etc., on pourrait dire que Stockholm est l'une des plus brillantes colonies développées par l'activité et la richesse françaises pour illustrer la faiblesse de notre siècle. »

A beaucoup d'égards, cette situation est l'œuvre de Magnus Gabriel de la Gardie : la tradition ancrée dans sa famille, désormais si puissante, a considérablement favorisé ce développement. Il est certes naturel que la représentation d'Iphigénie rejoigne cette tradition. Les actrices sont de la

famille de la Gardie, ou de la famille parente des Königsmarck, autre lignée cosmopolite de condottieres, et foncièrement francisée. Les destinées de ces familles vers la fin du XVII^e siècle nous permettent de mieux comprendre la situation d'une noblesse qui joue un rôle si décisif dans l'évolution du goût et des intérêts intellectuels.

Hans Christophe Königsmarck, fondateur de la famille en Suède, avait été un vigoureux type de soldat, beau, aimable, de haute stature, chevaleresque. Entré en 1630 au service de Gustave Adolphe, il montra aussitôt de remarquables talents militaires; il fait partie du Conseil, est nommé comte, amasse, lui aussi, par la guerre d'énormes richesses. Il sait toutefois jouir de la vie. Ses enfants s'allient à des familles étrangères implantées en Suède. Le père d'Aurora, l'insignifiant Conrad Christophe, épouse une sœur de Charles Gustave Wrangel. Beata Élizabeth Königsmarck devient la femme de Pontus de la Gardie; enfin, l'homme le plus remarquable et le plus intéressant de la famille, Otto Wilhelm, se marie avec Charlotte de la Gardie, fille de Magnus Gabriel.

Otto Wilhelm reçut une magnifique éducation. Une ombre de barbarie s'attache au nom de l'homme qui fut l'auteur involontaire de l'explosion du Parthénon, mais ce qu'on sait de ses études et de ses voyages aux universités et aux cours les plus célèbres contredit absolument les reproches qu'on a pu lui adresser. Il reçut une instruction savante, qui embrassait plusieurs langues, dont l'hébreu. Dès l'âge de 22 ans, il représente la Suède à Londres; en 1666, il est ambassadeur à Paris. Cinq ans plus tard, il y est ministre à demeure et négocie l'alliance. Mais en même temps — chose étrange pour nous — il est au service de Louis XIV; il prend part avec une grande bravoure à la campagne de Franche-Comté en 1674, que célèbre une représentation d'Iphigénie dans le parc de Versailles. Il accepte même de se laisser confier des missions politiques par le monarque français, qui a pour lui une haute estime. Au total, une singulière figure internationale de militaire, de politique, de financier, car sa considérable fortune intervenait dans l'équipement des armées et de maintes entreprises. On connaît ses dernières aventures au service de Venise.

Otto Wilhelm Königsmarck est un noble soldat, affable, aimé de ses troupes, un caractère, un Européen accompli, de vaste culture, avec des goûts littéraires, auteur, entre autres écrits, de divers psaumes, au total un magnifique représentant de la culture de cour au temps de Louis XIV. Il nous aide à imaginer le milieu littéraire où eut lieu notre représentation d'Iphigénie. Mais comme de la Gardie, il fait partie d'une opposition très mécontente, cruellement éprouvée par le régime de la monarchie absolue et la « réduction ». Bien qu'il ait rendu à la Suède d'éminents services de guerre en défendant habilement la Poméranie, il ne fait plus partie des dirigeants. Aussi ne saurai-t-on s'étonner que Bazin se tourne vers lui après la dispute avec Oxenstierna.

Aurora Königsmarck, qui perd très jeune son père, semble ressembler à son oncle par sa culture, le style et la tenue de sa personnalité. Elle montre à quel point ces cercles aristocratiques étaient francisés. Elle a dans le sang le goût et le talent littéraire — sa descendante George Sand tiendra d'elle sans doute quelque chose de son héritage artistique. Fidèle au goût de son temps, elle débute par des psaumes; les siens évoquent des tableaux d'une beauté classique, bien composés, colorés, tirés de l'histoire sainte, et qui font penser à la peinture monumentale de l'époque. Écrits en allemand, on peut les lire dans un délicieux volume relié en velours bleu, orné d'une délicate parure d'argent ciselé, que conserve la bibliothèque d'Upsal. Ensuite elle passe au français.

Elle est après Christine la première femme auteur suédoise qui écrive le français comme sa langue maternelle — la première au surplus d'une longue série. Voltaire, dans son Charles XII, la caractérise ainsi : « cette femme, célèbre par son esprit et par sa beauté... La comtesse, parmi les perfections qui la rendaient une des plus aimables personnes de l'Europe, avait le talent singulier de parler les langues de plusieurs pays qu'elle n'avait jamais vus avec autant de délicatesse que si elle y était née; elle s'amusait même quelquefois à faire des vers français qu'on eût pris pour être d'une personne née à Versailles. »

Ses célèbres lettres en français, écrites pendant l'été de 1682, à Medevi, station thermale récemment créée par

Urban Hjärne, sont l'exemple le plus élégant de prose narrative que nous offre notre XVII^e siècle. Elle excelle ainsi au genre le plus exclusif et le plus aristocratique du siècle, le genre épistolaire illustré par M^me de Sévigné. En même temps, elle y apparaît très familiarisée avec un autre genre si apprécié dans les salons, le roman précieux. Ses esquisses des fêtes d'une société illustre semblent provenir directement de l'univers raffiné, quelque peu imaginaire, de palais, de galeries élégantes et brillantes de soieries, de jardins fleuris où les cavaliers et les dames de M^lle de Scudéry vivaient leurs complexes aventures amoureuses. Par sa situation de famille, elle était naturellement très informée de cet univers chimérique où s'agitait Myrinthe (Magnus de Gabriel la Gardie) : plusieurs noms tirés du roman surgissent çà et là dans les descriptions des fameuses lettres, prouvant que toute cette société s'était nourrie du Grand Cyrus. Elle retrouve naturellement le ton du roman. Il ne s'agit pas seulement d'une correspondance amicale. En introduisant comme personnage principal un cavalier inconnu, elle colore d'on ne sait quel romantisme la vie de la petite station suédoise. Ajoutez la peinture des plaisirs aristocratiques, jeux de bagues, tableaux mythologiques... Tout cela serait à sa place dans un roman précieux, de même que les descriptions détaillées des costumes. D'ailleurs les contrastes burlesques ne manquent pas; ils font partie des règles du genre. Voici par exemple la peinture d'un grand carrousel :

« Les amphithéâtres furent incontinent occupés d'une infinité de spectateurs, fort impatients de voir l'ouverture du Carrousel. Ils furent satisfaits par un bruit confus d'instruments champêtres, qu'on entendit de loin, d'où on vit venir aussi en droite ligne par un chemin spacieux au travers d'une belle plaine toute la bande joïeuse. C'étoit le plus beau jour, que l'on pût souhaiter, et le soleil, orné de ses rayons les plus brillants, donnoit des forces nouvelles à l'éclat des pierreries, et rehaussoit la vivacité des couleurs de leurs habillemens; les plumes, les écharpes et les cheveux flottoient dans une agréable confusion; les hennisemens des chevaux, les bruits des instrumens, et l'acclamation du peuple faisoient un tintamarre, qu'on ne se sentoit pas; enfin tout cet équipage occupoit tellement nos

sens, que nous étions comme extasiées. Plusieurs bacchans jouans des hautbois et des flûtes commencèrent la marche à cheval; ils étoient suivis d'un char de verdure, où était Monsir Gustaf Horn, représentant Bacchus, couronné de pampre et de lierre, assis sur un tonneau, et la bouteille en main. Vous connoissez l'homme, et s'il y a quelqu'un plus propre à représenter ce personnage, je puis vous assurer, qu'il n'y a point de tableau de la débauche, où ce Dieu est mieux depeint. Son char étoit suivi de trompettes et de timbaliers habillés en Mores; des pages Mores les suivirent portans ses lances. Après eux paroissoit un illustre Afriquain, c'étoit le comte de la Gardie, si bien mis et de si bon air, qu'au lieu que les premiers objets faisoient naître des cris, celui-ci les apaisoit tout d'un coup. Il sembloit que l'étonnement et l'admiration qu'il jette dans tous les esprits, ne se pût mieux exprimer que par le silence, qui fut bientôt suivi d'un bas murmure, et redoublé à la fin par des exclamations, qui surpasserent les premières. Ses couleurs étoient de l'incarnat, or et argent, sa cotte d'armes et ses brodequins de toile d'or garnis de points, le tout orné magnifiquement de perles et de diamans; une quantité de plumes blanches ombrageoit le haut de son casque noir et incarnat, tout brillant de pierreries, ce qui faisoit un effet si merveilleux, qu'on n'a jamais vu de More plus en droit de s'attirer l'applaudissement et l'estime général. »

Aurora Königsmarck était toutefois très au courant d'une littérature française plus récente que ce roman précieux, déjà vieilli et qui datait de trente ans. On est surpris de constater à quel point elle suit l'actualité littéraire, ce qui s'explique en partie par le fait qu'elle recevait l'excellent journal, le Mercure galant, ancêtre du Mercure français, et qui était alors un organe mondain rendant compte avec force détails des occupations et des réjouissances de la cour et de la société. Elle y fait allusion dans les lettres de Medevi, et le Mercure, au surplus, contient çà et là des avis relatifs à la famille Königsmarck.

Les occasions de se renseigner sur la chronique des salons et du monde littéraire parisien étaient donc moins rares que nous ne serions tentés de le penser. Le Mercure continuait les lettres d'information. Magnus Gabriel avait encore à

Paris des correspondants qui lui apportaient à peu près les mêmes nouvelles que le journal, c'est-à-dire des informations très variées comprenant des descriptions des grandes fêtes de Versailles ou des extraits des célèbres « placets » de Molière aussi bien qu'une notice nécrologique sur d'Artagnan. On conçoit donc aisément qu'en 1684 Aurora soit très renseignée sur les cabales qui s'agitent autour des tragédies de Racine et sur les premières escarmouches de la querelle des anciens et des modernes.

En Suède, la représentation d'Iphigénie fut précédée d'un prologue célébrant Charles XI et la reine dans le style pompeux et baroque. La lettre déjà citée d'un fonctionnaire de la Chancellerie, Frantz Andresen à Palmqvist, en résidence à Paris, nous apprend que le prologue est l'œuvre de « mademoiselle la comtesse Marie Aurora de Königsmarck... cet esprit achevé. »

Au lever du rideau, l'Histoire (Aurora elle-même), assise dans son palais, est en train d'écrire l'histoire de Suède dans un livre que lui présente le Temps. Elle est entourée de la Poésie, de la Musique, et de l'Art dramatique. Elle s'adresse aux Beaux-Arts et leur déclare qu'en dépit de leurs talents, tous leurs essais de résurrection de l'antiquité demeurent infructueux. L'antiquité doit perdre son éclat devant l'âge moderne où deux reines adorables brillent d'innombrables vertus. La sombre antiquité, dont l'éclat est éteint, est à jamais condamnée à un profond oubli : les œuvres de l'art subiront le même sort si elles ne s'ornent pas des grâces nouvelles, c'est-à-dire si elles ne glorifient pas les deux reines.

> La triste Antiquité, dont le lustre est terny
> Demeure pour jamais dans un profond oubly.
> Vos Arts seront traités de mesme
> Si vous ne vous parez de ces charmes nouveaux.

La Poésie et la Musique doivent se renouveler en célébrant les vivants, en s'occupant de leur temps — tel est, par delà les compliments — le sens du morceau. Elles entonnent aussitôt d'enthousiastes dithyrambes. Pour l'Art dramatique — la Comédie — le problème est plus difficile. Les héros et

les héroïnes de la tragédie qui va être jouée appartiennent tous en effet à la triste antiquité. Certes, déclare la Comédie, on doit adorer toute cette beauté vivante. mais pourquoi m'arracher « mes antiquités », mon monde antique? Pourquoi oublier mes héros, pourquoi dédaigner leur histoire puisque leurs belles actions peuvent donner du plaisir à nos illustres souverains? Et la tragédie ne connaît-elle pas des rois et des reines qui sont des modèles d'inaccessible perfection? Aurora termine en suppliant leurs Majestés de suivre d'un regard indulgent le destin d'Iphigénie.

La jeune et belle responsable du Prologue a donc un instant douté que la tragédie grecque de Racine pût être raisonnablement présentée à la cour de Suède. Et cela, uniquement en raison du sujet tiré de l'antiquité. Elle feint tout au moins d'éprouver ce scrupule quand il s'agit de célébrer et de divertir deux belles femmes (la reine-mère Hedvige Éléonore ne saurait être oubliée). L'explication d'une telle attitude ne pouvait échapper à ceux des spectateurs qui avaient quelque idée de la situation à Paris en cette même année.

Aux yeux de la cour et de la vieille aristocratie, Boileau et ses amis figuraient un radicalisme littéraire aussi dangereux qu'impitoyable, raide et théorique en sa prétention de tout mesurer à l'étalon antique. On le fit bien voir à Racine. Les partis étaient formés vers 1670, et c'est de leur rivalité que découla peu à peu la querelle des anciens et des modernes. Aurora Königsmarck savait tout cela, et c'est pourquoi elle s'excuse. Lorsque les plus belles jeunes femmes de la noblesse s'avisaient de jouer une pièce à la cour, pouvaient-elles choisir une tragédie honnie par l'aristocratie parisienne, un spectacle antique, œuvre de Racine lui-même, le grand poète des anciens? Aurora hésita, mais enfin, malgré les disputes littéraires, Racine était le vrai maître.

Aussi longtemps que dura la querelle, l'armée des modernes se recruta parmi les femmes. Elles ignoraient le latin et le grec. Une œuvre dont l'inspiration et la règle étaient tirées de ce monde fermé devait leur paraître étrangère, alourdie d'un parfum de pédantisme; une telle œuvre ne pouvait plaire à des imaginations accoutumées à rêver du monde chevaleresque et idyllique des romans. Aurora Königsmarck

et l'entourage des de la Gardie vivaient la tradition du roman précieux. Les lettres de Medevi le prouvent. On lisait le Mercure galant : or le journal mondain dirigée par Donneau de Vizé était vers 1680 l'organe principal des modernes.

Le prologue montre au total qu'en élisant une pièce du répertoire français contemporain, Aurora Königsmarck raisonne comme si elle vivait à Paris. On peut s'étonner de voir une jeune Suédoise si avertie de la querelle des anciens et des modernes qui n'en était pas encore à sa phase aiguë. Cette phase s'ouvre en effet trois ans plus tard, lorsque Perrault proclame tout net, à l'Académie française, que le régne de Louis XIV dépasse le siècle d'Auguste. On ne saurait cependant interpréter autrement le prologue; et nous en fournirons une autre preuve : en même temps que le prologue, et, en caractères semblables, furent imprimés trois poèmes du conseiller royal Erik Lindschöld. On peut les considérer comme une sorte de programme de la représentation. Le premier, « Éloge mérité des Amazones suédoises », présente toute la troupe et attaque vivement ceux qui condamnent l'entreprise et ne pardonnent pas à des personnes nobles de paraître à la place de comédiens et de mercenaires. Il défie qui que ce soit d'avoir jamais vu un pareil spectacle; et que vaut toute la splendeur du monde antique comparée aux fraîches jeunes femmes qui vont représenter héros et héroïnes?

Notre copie est meilleure que l'original.
. . . . . .
Achille peut-il être comparé à *Amélie*?
Iphigénie peut-elle être nommée après *Jean Leonora*?
Agamemnon, qui est-il auprès du nôtre?
. . . . . .

Lindschöld exprime courtoisement et poétiquement la même idée qu'Aurora. Homme du monde accompli, il a compris ce qu'il y a d'important et de valable dans le programme des modernes qui s'attachent au vivant. Qu'il ait pensé à la bataille littéraire en écrivant son épître, cela saute aux yeux. Lindschöld a toujours été considéré comme l'un des premiers représentants de l'influence française

dans notre littérature. Sa culture était vaste, et l'on peut en être sûr, il n'ignorait pas un fait aussi important que la fameuse querelle.

Les recherches de Grauer ont confirmé que l'entourage de Charles XI était fort curieux de l'esprit et de la construction de la société française, et que cette curiosité joua un rôle important et fécond lorsque le roi organisa la monarchie absolue. La politique elle-même a ses modes.

Bien que le roi fût, une fois pour toutes, très mal disposé à l'égard de ce qui venait de France, et que l'on ait dû l'entraîner presque malgré lui au théâtre, on ne peut toutefois douter que, parmi le public, beaucoup de spectateurs n'aient envisagé avec sympathie la représentation d'Iphigénie; beaucoup s'étaient familiarisés avec l'œuvre de Racine et son atmosphère; beaucoup accueillaient sans doute la tragédie comme la révélation d'un monde merveilleux et poétique. Nous, qui avons appris à goûter toutes les nuances de l'art de Racine, à admirer sa science psychologique, et qui avons frémi à la poésie tragique dont s'entourent ses personnages, nous ne pouvons éviter de nous demander : que comprirent ces Suédois et ces Suédoises lorsqu'ils assistèrent à la première représentation d'un grand art dramatique en notre pays? Ils comprirent sans doute moins que nous. Pourtant, c'est le merveilleux privilège de la poésie de nous enseigner bien des choses que nous ne percevons pas tout à fait consciemment. Tout au moins ceux qui se virent contraints d'entrer dans les rôles de la pièce durent-ils comprendre assez profondément cet art — et l'on ne peut sous-estimer l'importance de ce fait.

Nous ne possédons aucun compte-rendu d'un critique averti et capable de juger Racine et ses interprètes; du moins un témoin très lettré nous a-t-il donné son opinion. Le second poème d'Erik Lindschöld, « Éloge d'Aurore et sacrifice d'Iphigénie », contient — à peu près comme les programmes d'opéra de nos jours — un aperçu de la pièce, destiné sans doute aux spectateurs qui ne comprenaient pas le français. On y trouve, à la fin, une esquisse du destin et du caractère d'Iphigénie montrant que l'auteur avait le sens du sérieux et de l'idéalité du drame racinien. Si l'on fait abstraction

des évidentes imperfections de sa technique artistique, on retrouvera du moins dans les vers de Lindschöld quelques traits de l'Iphigénie française, cette aristocratique jeune femme, sage, obéissante, franche et loyale, gracieuse et confiante, qui n'hésite jamais sur la route à suivre, enthousiasme les soldats par sa beauté, et confère à l'action pathétique du sacrifice, en présence de tout le monde homérique rassemblé autour de l'autel, une sainteté et un éclat où la poésie classique manifeste sa plus belle perfection.

La représentation d'Iphigénie nous permet de pénétrer un instant dans une petite coterie aristocratique aux environs de 1680. On y aperçoit les principales figures d'une classe qui avait exercé le gouvernement d'une grande puissance en une époque brillante, et qui se trouvait désormais exclue des affaires et menacée dans sa sécurité économique; ces aristocrates avaient le sentiment de perpétuer un certain raffinement en face des parvenus qui aidaient Charles XI à édifier un nouvel ordre social. Le fait que les jeunes femmes de ces familles jouent une tragédie française à l'heure où la rupture avec l'ancienne alliée devient définitive n'est pas sans signification politique. Exemple concret des évolutions de la littérature, qui suit souvent les mêmes voies que la politique.

Nous découvrons dans cette coterie une culture littéraire à maints égards surprenante, et qui s'explique surtout par un étroit contact, traditionnel en ces nobles familles, avec les lettres françaises alors à leur apogée. Il serait très injuste de juger Aurora Königsmarck et ses amis d'après la littérature suédoise du temps; celle-ci ne dépassait guère, ainsi qu'en témoignent les essais de Lindschöld, un niveau relativement barbare. Notre petit cercle aristocratique était presque uniquement redevable de sa culture littéraire à l'étranger, — les femmes à la France.

L'important, c'est que vers 1680 se constitue une petite classe cultivée, qui sent le besoin d'une haute littérature. Elle devra attendre jusqu'au milieu du XVIII^e^ siècle la naissance d'écrits suédois pouvant la satisfaire; lorsqu'ils lui sont offerts par Creutz et Gyllenborg, elle reconnaît une poésie de cour fortement francisée.

D'Aurora Königsmarck à la cour de Louise-Ulrique, sœur de Frédéric-le-Grand, le fil de la tradition ne se rompt pas. Il y a toujours des personnalités à qui leur situation sociale permet de demeurer en contact intime avec la France, nation littérairement dirigeante. Charles-Gustave Tessin, qui doit sa formation à la Suède de Charles XII, use du français dans ses écrits comme d'une langue maternelle. Il avait d'immenses lectures. Il connaissait les nouveautés littéraires de Paris presqu'aussi rapidement que ses amis de France, avec le seul retard du trajet des courriers. Il s'enhardit à tenter un petit essai de roman comparable à la *Vie de Marianne* de Marivaux, bien avant la publication de l'œuvre française. Louise-Ulrique entretenait, en grande partie par les soins de Tessin, des relations aussi étroites avec la France et en tirait pleinement profit. Son fils Gustave III apprend tout enfant le français avec elle et tient d'elle un penchant à suivre la vie littéraire parisienne. Et sans doute il serait impossible de mesurer avec quelque précision l'influence de ces personnages sur le développement du goût en Suède; je la crois, pour ma part, plus décisive que l'influence même d'un écrivain comme Dalin

Louise-Ulrique inaugure sa carrière de princesse héritière de Suède en travaillant à une alliance avec la France : la révolution de Gustave III s'accomplit avec des concours français et fait partie de la politique nordique de la France. Cet événement, non moins que l'éducation presqu'uniquement française de ce roi, éclaire une situation assez étrange : c'est en effet pendant l'ère gustavienne que l'influence de la culture française atteint chez nous son point culminant, à l'époque même où l'influence française cesse de dominer l'Europe, et se sent menacée par les jeunes littératures des peuples germaniques, l'Angleterre et l'Allemagne.

Anton Blanck.

(Trad. du suédois par Lucien Maury.)

UNE « SUPERCHERIE LITTÉRAIRE »
DE L'ABBÉ PRÉVOST
LES VOYAGES DE ROBERT LADE

En 1744, paraissaient, chez Didot, *les Voyages du Capitaine Robert Lade en différentes parties de l'Afrique, de l'Asie et de l'Amérique, contenant l'Histoire de sa fortune, et ses Observations sur les Colonies et le Commerce des Espagnols, des Anglais, des Hollandais, etc..., Ouvrage traduit de l'Anglais*[1]. L'Angleterre, qui déjà avait si abondamment inspiré l'abbé Prévost romancier, semblait le guider encore dans sa nouvelle carrière. La littérature anglaise s'imposait de plus en plus.

« C'est surtout à l'égard des relations de voyages qu'un traducteur peut faire chez les Anglais une moisson abondante, la moitié de leur Nation est sans cesse en mouvement vers les parties du monde les plus éloignées, et Londres est la ville de l'Univers, où il paraît le plus de Relations ou de Journaux de mer[2] ». Le prétendu traducteur l'affirme, lui aussi, au début de la Préface : « De qui attendrait-on des relations de voyages plus utiles et plus intéressantes que des Anglais? ...L'Angleterre a presque autant de vaisseaux que de maisons. » Paroles dignes d'une meilleure cause; car Robert Lade n'a jamais existé et la traduction de ses voyages est pure supercherie. Comment Prévost a-t-il donc réussi à tromper ses contemporains? De quels

1. 2 *vol.* in-12.
2. *Mercure de France,* nov. 1744, p. 133.

éléments, imaginaires ou réels, est fait le récit. L'étude de cette question, outre qu'elle nous fera mieux connaître un livre qui mérite quelque intérêt, nous révélera des procédés de composition, à la vérité bien curieux.

I

Les voyages de Lade sont au nombre de deux : le premier aux Côtes d'Afrique et aux Indes Orientales, le second aux Indes Occidentales. Trois continents; une partie du monde connu. Il fallait à Prévost géographe, comme au romancier de « Cléveland », d'immenses horizons.

L'Anglais Robert Lade, ruiné et réduit à la misère, s'embarque, en avril 1722, pour chercher fortune dans un comptoir des Indes où un riche marchand Londonien, M. Sprat, lui a confié un office. Le capitaine du navire est M. Rindekly, avec lequel il lie partie. Ils ne se quittent plus. Sur un point mal défini des côtes d'Afrique, des échanges heureux avec des tribus nègres les rendent possesseurs de deux barils pleins de lingots d'or. Leur fortune est faite. Après diverses escales au Cap de Bonne-Espérance et aux Indes Orientales, ils sont de retour à Londres, en juin 1723.

Repris par la nostalgie de l'aventure et le désir d'accroître leur fortune, Lade et Rindekly s'embarquent à nouveau, à la fin de l'automne. Dirigeant d'abord leur route vers l'Afrique, ils mettent bientôt le cap sur l'Amérique. Après de multiples pérégrinations autour des grandes et des petites Antilles, sur les côtes de la Nouvelle-Espagne, où ils font trafic d'or et d'ambre gris, ils rentrent définitivement à Londres pour y jouir de leurs richesses.

Sur ce canevas, l'imagination de Prévost a brodé, pour l'enchantement de ses lecteurs, de multiples aventures. « Parmi ces aventures, il y en a qui pourraient figurer dans les *Mémoires d'un Homme de Qualité* et dans le *Cléveland*[1]. »

Aventures d'amour d'abord, où se retrouve l'ardeur passionnée du romancier. Si M. Sprat confie à Robert Lade une mission lointaine, c'est dans l'espoir secret de pouvoir

1. *Journal de Trévoux*, février 1745, p. 347.

donner libre cours à sa passion pour la fille aînée de celui-ci, âgée de treize ans. Le commis de M. Sprat n'éprouve pas de sentiments moins tendres pour la femme même de Robert Lade; et voilà, à l'origine d'un simple voyage commercial, les éléments déjà emmêlés d'une double intrigue amoureuse. Robert Lade a des fils et surtout des filles, qui seront l'objet d'intrigues diverses, dans les divers comptoirs où il fera escale. Mais, est-ce pour favoriser de plus nombreuses passions et accroître l'intérêt, que celles-ci, au nombre de deux au début du récit, deviennent brusquement trois, également en âge d'être mariées, à la page 403 [1]? Le fils aîné de Robert Lade s'éprend à Port-Royal de la fille de M. Thorough, commis de son père; des projets de mariage s'ébauchent. Robert Lade lui-même n'est pas en reste : à la suite de la mort inattendue de sa femme, une intrigue se tisse autour de lui, et après des hésitations et des scrupules qui rappellent ceux de l'Homme de Qualité placé dans une situation analogue, il épouse une jeune espagnole de vingt ans.

A ces scènes de nature familiale ou conjugale se mêlent des intrigues d'amour libre, auxquelles s'est toujours complu l'imagination de Prévost romancier. Alors que beaucoup de voyageurs se contentaient de mentionner les amours anonymes et éphémères de matelots Européens et de jeunes négresses, Prévost, pour qui la débauche n'est rien si elle n'est aussi don total du cœur, détache telle ou telle aventure exotique, en exprime l'émotion et la conduit à son dénouement légal : l'histoire de *Manon Lescaut*, sans cesse reprise et renouvelée. Sur la côte d'Afrique, un commis de Robert Lade, Lenter, s'éprend de passion pour une jeune sauvage, Jenli, « qui, si l'on met à part la noirceur, avait le visage et la taille de nos plus belles filles d'Europe [2] ». Au cours d'un séjour à Boca-Chica, en Nouvelle-Espagne, Rindekly voit un jeune Espagnol pénétrer brusquement dans sa chambre, lui demandant sa protection pour lui et sa maîtresse Helena Pares, qui,

1. Nous avons suivi pour cette étude l'édition des *Œuvres Choisies de Prévost*, Paris, Leblanc, 1810-1816, 39 volumes, in-8. (Tome XV : *Voyages du Capitaine Robert Lade et de sa famille*).

2. *Voy. de Lade*, p. 155.

transgressant les ordres paternels, « s'était liée à lui par tant de serments, et par les marques d'une si forte tendresse, qu'il ne manquait à leur mariage que la bénédiction du prêtre[1] ». Après avoir appris leur histoire, nous suivons les amoureux en Jamaïque, où le père d'Helena vient leur apporter son pardon.

Mais jamais récit de voyages ne fut orné d'aventures plus diverses; jamais l'imagination de Prévost ne s'est donné plus libre cours. De sombres drames sont évoqués. Sur la côte de la Barbade vient échouer une barque mystérieuse contenant huit cadavres nus, sans tête. A la Jamaïque, deux gens de riche famille, querelleurs et emportés, se rebellent contre l'autorité du gouverneur : mis en prison, ils y poursuivent leurs débauches; ils séduisent et épousent les deux filles du gardien; au cours d'une discussion où ils tuent leur beau-père, l'un d'eux est massacré sur le champ; l'autre périt sur le bûcher.

Malgré de nombreuses digressions, Robert Lade reste au centre de l'intérêt. Son activité, sa sensibilité sont sans cesse en éveil. Il doit multiplier les subterfuges, courir des risques pour se procurer des minerais d'or : il doit se défendre contre la jalousie de commerçants rivaux, s'acharner à ressaisir ses trésors parfois confisqués, échapper aux pirates qui écumaient alors les mers. La guerre déclarée entre Anglais et Espagnols l'expose à de graves dangers. L'administration royale de Londres, jalouse de ses richesses, installe, à bord même de son navire, un espion dont il faut déjouer la surveillance. Par-dessus tout cela, la grande tragédie de la mer : des tempêtes l'assaillent, le contraignent à des itinéraires improvisés, le jettent sur des rivages inconnus.

Cependant son activité commerciale se double de missions politiques ou militaires : il se fait accorder le droit d'arraisonner les navires espagnols qu'il rencontrera; il recrute en Nouvelle-Espagne une troupe de Muschetos pour réduire les nègres révoltés de la Jamaïque : expédition qui se termine en désastre. A l'occasion, il recueille des informations d'ordre littéraire. Le gouverneur de Sainte-Lucie, M. Ryt-

1. *Voy. de Lade*, p. 249.

wood, lui donne sur place des renseignements complémentaires sur William Selkirk, le solitaire de l'île Fernandez. Quelle aubaine pour les lecteurs! Du nouveau sur Robinson Crusoé.

Cette multiplicité et, parfois, cette extravagance d'aventures peut nous faire sourire aujourd'hui. Le public du XVIII^e siècle, qui avait d'abord accepté comme véridique la fantastique histoire de Cléveland, y trouvait son compte. Le rédacteur du *Mercure de France* constate même qu' « on ne voit point dans les *Voyages de Robert Lade* ces singularités incroyables, qui n'existent souvent que dans l'imagination des voyageurs, plus attentifs à piquer la curiosité des lecteurs, qu'à respecter la vérité; mais, ajoute-t-il, on y trouve des détails fort judicieux et fort instructifs sur les colonies Espagnoles et Anglaises[1]. »

Nous arrivons ainsi à la partie, pour nous la moins vivante, la plus caduque, des *Voyages de Robert Lade*, la partie documentaire proprement dite, c'est-à-dire la géographie.

II

Car il y a dans les *Voyages de Robert Lade*, comme il convient, de nombreuses descriptions géographiques; mais celles-ci sont très irrégulièrement réparties et développées. Il s'en faut que Robert Lade décrive avec une égale application les mers qu'il parcourt, les rivages auxquels il aborde, les pays qu'il traverse. Il nous donne, certes, des détails nombreux sur le Cap de Bonne-Espérance, Java, la Havane, l'Ile Marguerite, la Barbade, Vera-Cruz, les Iles Bermudes, la Jamaïque, mais ces détails sont désordonnés, relatifs, ici, à la flore, là, au climat, ailleurs, à la faune, à l'agriculture, au commerce, ou encore à la navigation. Tantôt il décrit la ville principale, tantôt les ports, les rivières, les baies, les caps, les montagnes de la colonie, sans que cette inégalité d'intérêt soit justifiée, ni qu'on ait jamais l'impression de connaître les traits essentiels de chaque pays visité.

Mais, pourrait-on objecter, un voyageur ne peut tout

1. *Mercure de France*, novembre 1744, p. 135.

voir, tout décrire, surtout quand il parcourt, comme Robert Lade, d'immenses espaces, qu'il a de l'or, des perles, de l'ambre gris à récolter, à transporter et à vendre, souvent traqué par les pirates ou par des Espagnols ennemis, et qu'il est doué par surcroît d'un cœur tendre. Ce que nous aimons dans un récit de voyage, c'est précisément la diversité dans la découverte; ce que nous y recherchons, c'est moins un exposé objectif d'informations qu'une succession d'impressions vivantes, et moins un géographe qu'un homme. Mais dans les *Voyages de Robert Lade*, à part quelques passages où elle est harmonieusement mêlée au récit, la géographie s'étale maladroitement, faite de développements compacts, artificiellement introduits dans la suite des aventures. Robert Lade fait escale à la Jamaïque, il y séjourne peu de temps; et cependant il nous donne une description générale de l'île. Ces développements livresques, mêlés d'autre part à des aventures tendues vers l'émotion et le drame, faussent le récit et déconcertent l'intérêt. Ils sont la négation même de l'art.

Il y a d'ailleurs, dans ce livre, trop d'éléments étrangers. Beaucoup de citations d'abord. Robert Lade, comme s'il manquait de confiance en lui-même, appuie fréquemment ses observations sur les informations d'autres voyageurs dont il cite les noms; cela avec une telle confusion, que nous ne savons plus si nous avons affaire au conteur lui-même ou à l'un de ses nombreux informateurs. Beaucoup de digressions aussi, ordinairement inopportunes, et d'un développement parfois considérable. Robert Lade en route pour l'Afrique rencontre à l'île de Ferro, où une tempête l'a forcé à relâcher, le capitaine d'un vaisseau anglais, M. Flint, qui revient d'un long séjour à Carthagène; il nous transcrit tout au long un mémoire de ce dernier sur la géographie et l'histoire de cette ville. Ailleurs, Robert Lade emprunte à une *Description des Côtes de la mer du Sud*, publiée à Londres, plusieurs pages d'une « Table de la latitude et de la longitude des principaux ports, isles, rivières, baies, caps, et autres lieux remarquables de la côte occidentale de l'Amérique du Sud, depuis la Californie au Nord jusqu'au détroit de Magellan au Sud[1] ». Les cent-

1. *Voy. de Lade*, p. 237-244.

quatre-vingts dernières pages, presque les deux tiers de l'ouvrage, sont occupées par des relations qui n'ont avec les *Voyages de Robert Lade* que de lointains rapports : une *Description de la Géorgie*, un *Supplément à l'Histoire de la Baie d'Hudson*, une *Relation danoise sur la Baie d'Hudson*, une *Description de la Nouvelle-Espagne, depuis Panama jusque vers le 40° degré de latitude du Nord.* Comme les grands romans de Prévost, les *Voyages de Robert Lade* manquent de plan d'ensemble. Ils s'achèvent en développements improvisés, juxtaposés. Mais soyons indulgents : n'est-ce pas à un tel défaut que nous devons *Manon Lescaut?*

Ces informations géographiques, attribuées à Robert Lade, où Prévost les a-t-il puisées, puisqu'il s'agit d'un personnage imaginaire et de voyages de pure fantaisie? Il pouvait inventer librement les plus dramatiques aventures; leur étrangeté même en imposait aux lecteurs crédules du XVIII^e^ siècle. Habilement enserrées dans quelques faits historiques ou géographiques, elles prenaient grande allure. Il en allait autrement de ces faits eux-mêmes. On n'invente pas la géographie des îles Bermudes, et des tables de longitude ou de latitude ne sont pas amusements de romancier. Pour établir son affabulation géographique, Prévost n'avait que l'embarras du choix. Les traités de géographie, les recueils de voyages forment au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècles une littérature copieuse ou Anglais, Français, Espagnols, Portugais, Hollandais, explorateurs, navigateurs, commerçants, missionnaires, soldats, ont mêlé à l'envi leurs découvertes. Auxquels d'entre eux s'est plus particulièrement adressé Prévost?

Pour le savoir, un moyen se présente à nous. Les *Voyages de Robert Lade* parurent en 1744. Quelques années plus tard, Prévost, abandonné par les auteurs anglais de la *New General Collection of Voyages and Travels*, qu'il avait d'abord traduite et qui cessait de paraître, poursuivait librement, avec le tome huitième, sa monumentale *Histoire des Voyages*. L'Amérique précisément lui restait à décrire. Il est naturel de penser que, pour ce faire, il recourut aux documents qu'il avait utilisés pour ses *Voyages de Robert Lade*. Effectivement, tous les pays décrits dans les *Voyages de Robert Lade*, le sont aussi dans les derniers

tomes de l'*Histoire des Voyages*, et souvent avec la même suite de détails et de nombreuses ressemblances d'expression. Voici des concordances :

Voyages de Robert Lade,	*Histoire des Voyages,*
pp. 33-58 : Carthagène.	T. XV, pp. 236–256.
pp. 199–223 : la Barbade.	pp. 601–615.
pp. 255 : Sainte-Lucie.	pp. 537.
pp. 275–290 : Villa-Ricca, Vera-Cruz.	T. XII, pp. 455–459.
pp. 301–310 : pays des Muschetos.	pp. 512–515.
pp. 357–377 : la Jamaïque.	T. XV, pp. 577–588.
pp. 384-385 : Anguilla.	pp. 625–626.
pp. 421–444 : la Géorgie.	T. XIV, pp. 577–588.
pp. 550–555 : Iles Bermudes.	T. XV, pp. 626–629.
pp. 567–587 : Nouvelle-Espagne.	T. XII, pp. 444–479.
pp. 592–599 : Vents et courants de la mer du Sud.	pp. 588–594.

Veut-on des ressemblances précises? Prévost s'est plagié lui-même, déplaçant seulement, supprimant ou modifiant çà et là quelques expressions :

Description de Villa-Rica.

Voyages de Robert Lade, p. 276.	*Histoire des Voyages,* T. XII, p. 455.
« La ville me parut composée quatre ou cinq cents maisons. Dans le centre est une grande place, où je remarquai deux arbres d'une prodigieuse grandeur. L'air y est si malsain, que les femmes quittent toujours la ville dans le temps de leurs couches, parce que ni elles, ni les enfants qu'elles mettent au monde, ne peuvent	« La ville contient encore quatre ou cinq cents maisons. Une grande place qui en fait le centre, offre quelques arbres d'une prodigieuse grandeur. L'air y est si malsain, dans l'intérieur des murs, que les femmes quittent toujours la ville dans le temps de leurs couches, parce que ni elles, ni les enfants qu'elles mettent

résister alors à l'infection; et par un usage extrêmement singulier, on fait passer le matin dans toutes les rues des troupes de bestiaux fort nombreuses, pour leur faire emporter les pernicieuses vapeurs qu'on croit sorties de la terre... »

au monde, ne peuvent résister à l'infection; et, par un usage extrêmement singulier, on fait passer le matin, dans toutes les rues, des troupes de bestiaux, fort nombreuses, pour leur faire emporter les pernicieuses vapeurs qu'on croit sorties de la terre... »

Et voici le début de la description de la Jamaïque :

Voyages de Robert Lade, p. 357.

« Suivant les dimensions qu'on avait prises récemment, on lui donnait, dans sa plus grande longueur, cent-soixante-dix milles, et soixante-dix dans sa plus grande largeur, qui est à peu près au milieu de l'île. Vers ses deux extrémités, elle se rétrécit par degrés, jusqu'à ce qu'elle se termine en deux pointes. On prétend qu'elle contient environ cinq millions d'acres, dont la moitié est cultivée. Elle est divisée en deux parties par une chaîne de montagnes; qui s'étendent des deux côtés jusqu'à la mer, et d'où coulent quantité de rivières, qui répandent la fécondité dans toutes les parties de l'île... »

Histoire des Voyages, T. XV, p. 577.

« On lui avait toujours donné 50 lieues de l'Est à l'Ouest, sur 20 de large; mais, par leurs dernières mesures, les Anglais lui ont trouvé cent-soixante-dix de leurs milles, dans sa plus grande longueur, et soixante-dix de largeur vers le milieu de l'île, qui est sa plus grande étendue dans cette dimension. Elle se resserre par degrés, vers ses deux extrémités, jusqu'à se terminer en deux pointes. On ajoute qu'elle contient environ cinq millions d'acres de terre, dont la moitié est actuellement en culture. Elle est divisée en deux parties par une chaîne de montagnes, qui s'étend d'une mer à l'autre, et d'où sortent quantité de rivières... »

Il n'est pas exagéré d'affirmer que les derniers volumes de l'*Histoire des Voyages* sont contenus en germe dans les *Voyages de Robert Lade*, que la fantaisie du romancier a ouvert la voie au géographe, et que si Prévost n'a pas

hésité à poursuivre une tâche immense, c'est qu'il entrait, comme de plein pied, dans une atmosphère que la composition des *Voyages de Robert Lade* lui avaient rendue familière.

L'*Histoire des Voyages* nous fait ainsi connaître les sources géographiques des *Voyages de Robert Lade*, soigneusement dissimulées par leur auteur apocryphe. Non que celle-là soit pourvue d'une bibliographie précise et suffisante, mais quelques brièves indications, répandues au hasard, permettent de retrouver les principaux auteurs utilisés par Prévost, à la fois dans l'*Histoire des Voyages* et dans les *Voyages de Robert Lade*. Ce sont, pour Cuba, Herrera, Ovieda, pour Carthagène, dom d'Ulloa, dom Juan, Correa, pour Sainte-Lucie, Du Tertre, Labat, pour la Jamaïque, Sloane, pour la Nouvelle-Espagne, Careri, Lionnel Waffer, Dampier, pour les îles Bermudes, Lancaster, Georges Sommers, etc., tous auteurs connus. Les *Voyages de Robert Lade* ne sont pas un ouvrage de recherche et d'érudition, mais de large vulgarisation.

Examinons le procédé de plus près. Le Capitaine Lade prétend avoir recueilli sur place les éléments de l'ample description qu'il nous donne de la Jamaïque [1]; or Prévost nous apprend dans l'*Histoire des Voyages*, où il la reproduit [2], qu'elle est tirée d'un ouvrage de Sloane, auteur anglais. Cette description, dans les *Voyages de Robert Lade*, est accompagnée de quelques « Observations, qui paraîtront curieuses ». Nous retrouvons également ces Observations dans l'*Histoire des Voyages*, mais attribuées à leur véritable auteur : « Joignons ici un extrait curieux des Observations du Dr Stubbs, communiquées à la Société Royale de Londres [3]. » On ne saurait plus simplement avouer ses plagiats.

1. *Voy. de Lade*, p. 357-377.
2. *Histoire des Voyages*, t. XV, p. 577-588.
3. *Histoire des Voyages*, t. XV, p. 585. Ces observations du Docteur Stubbs forment l'objet de deux articles dans les *Philosophical Transactions* : 1667, *nombre* 27; 1668, *nombre* 36. Prévost a connu et utilisé cette publication de la Société Royale de Londres, admirable témoignage de la science anglaise aux XVIIe et XVIIIe siècles. Les *Philosophical Transactions* sont citées dans l'*Histoire des Voyages*. Comparer aussi : sur la longitude de Carthagène : *Voy. de Lade*, p. 357 et *Phil. Transactions*, 1723, n. 375; sur l'origine de l'ambre gris : *Voy. de Lade*, p. 338 et *Phil. Transactions*, 1725, n. 383.

Encore Prévost restait-il dans son rôle de traducteur et de vulgarisateur en faisant connaître au public français des relations étrangères, inconnues ou peu connues de lui. Mais pourquoi reproduire en les démarquant, des ouvrages français ou déjà traduits en français? Une partie de la *Description de la Nouvelle-Espagne* [1], attribuée par Lade à la curiosité de son gendre, M. Rindekly, est empruntée aux *Voyages* de Gemelli Careri [2]. Elle se trouve dans l'*Histoire des Voyages* avec sa référence exacte [3].

Prévost prenait son bien où il le trouvait; il agissait ainsi pour le plaisir et le profit de ses lecteurs, aussi pour répondre aux exigences d'un éditeur tout en diminuant sa peine. Nous voudrions qu'il l'eût fait avec plus de discrétion ou de franchise [4].

On ne lit à peu près plus les romans de l'abbé Prévost, sauf *Manon Lescaut*. On lit encore moins les *Voyages de Robert Lade*. Tout nous en éloigne : l'érudition indigeste, le manque de sens critique et, malgré un style abondant et sûr, la médiocrité de l'art. D'autre part, la géographie est devenue affaire de spécialiste, où la technique élémentaire des descriptions de Robert Lade ne suffit plus.

Dans l'histoire de la curiosité française, ce livre cependant apporte son témoignage. Que savait-on, par exemple, des Indes Occidentales, et surtout, qu'aimait-on à savoir d'elles, vers 1750? qu'était-ce alors qu'un récit de voyages? L'abbé Prévost, écrivain averti des goûts du public, nous l'apprend par l'exemple. Il montre un aspect de l'esprit français, en accommodant à son usage un livre de Morceaux choisis qui sut plaire.

C'est un témoignage aussi du développement de l'influence anglaise. Ce livre se présente comme un livre anglais.

1. *Voy. de Lade*, p. 567-599.

2. *Voyage du Tour du Monde*, traduit de l'Italien de Gemelli Careri par M. L. N. (Le Noble). Paris, 1727, 6 vol. in-12. (T. VI, passim).

3. *Histoire des Voyages*, t. XII, p. 444-449.

4. Citons seulement ici des supercheries plus volontaires : les *Voyages de Lade*, cités comme référence, à côté des *Voyages* de Dampier, dans la grave *Histoire des Voyages*, t. XII, p. 512, note 6, — et cette petite île « veue par le Capitaine Robert Lade », qui vient insidieusement prendre place, en plein Océan Atlantique, entre les Bermudes et les Açores, dans la carte marine placée en tête du tome II de l'édition originale des *Voyages de Robert Lade* pour augmenter la crédibilité du récit.

Effectivement, une partie de la documentation est anglaise, les intérêts défendus sont des intérêts anglais, les personnages sont anglais, si bien qu'au milieu de ces commerçants, navigateurs, explorateurs anglais, un réfugié français, M. du Bourgay, fait figure de parasite et d'étranger. Était-ce donc là, pour un livre publié en France, vers 1750, un gage de succès?

Enfin les *Voyages de Robert Lade* expriment la personnalité si attachante de leur célèbre auteur. On y retrouve le puissant tempérament de l'abbé Prévost romancier, qualités et défauts mêlés : sa maladresse à composer, ses goûts de moraliste, son imagination vive et incohérente, sa tendance souveraine à faire de l'émotion le principe de l'intérêt. Comme l'Homme de Qualité, comme Cléveland, le Capitaine Robert Lade est un cœur sensible promené par l'univers.

J. Ducarre.

MARIANO JOSE DE LARRA
ET LE BARON TAYLOR
LE « VOYAGE PITTORESQUE EN ESPAGNE »

Cet ouvrage comprend trois volumes in-4° : un volume de texte qui est un récit de voyage en Espagne et deux volumes contenant respectivement 79 et 86 planches, chacune accompagnée d'une brève notice. Dans une lettre datée de Paris le 20 août 1835, Larra annonce à son éditeur de Madrid, Manuel Delgado, que le Baron Taylor et Charles Nodier doivent publier à bref délai un *Voyage pittoresque en Espagne* en 150 livraisons et il ajoute : « Les faltaba el texto y creyeron que nadie se lo podía dar mejor que yo que conozco mejor que ellos la España y que escribo acerca de sus teatros, literatura y costumbres hace tanto tiempo. Les he hecho pues el texto... lo acabo en este momento; se reduce a unos sesenta pliegos de papel, con la descripción de los principales pueblos de España, sus monumentos antiguos y modernos y el estudio de nuestras costumbres; un *apperçu*[1] sobre nuestra literatura y nuestro teatro desde principios de este siglo hasta el día, etc. ». D'après cette lettre[2], à la date du 20 août 1835, Larra avait rédigé en un mois, intégralement et en français, le texte du « Voyage Pittoresque ».

Parmi les manuscrits de Larra conservés par la famille,

1. Sic.
2. Elle est reproduite avec des erreurs de lecture par Carmen de Burgos, *Figaro*, Madrid, 1919, p. 179,180.

Carmen de Burgos put voir « un paquete de descripciones de geografía e historia de España, algunas en francés, que son, sin duda, borradores de trabajos hechos en Paris [1]. » Elle ajoute : « En estos escritos en francés está la descripción completa de toda España y Portugal... Debían estar hechas para la obra de Taylor, de que habla en la carta a Delgado [2] ». Carmen de Burgos communiqua six feuillets de ce manuscrit à Ventura García Calderón qui les rapprocha du texte publié par Taylor et conclut après un calcul simple : « Dans l'ensemble, le Voyage Pittoresque appartient bien à notre Espagnol [3] ».

Il ne s'agit pas ici d'un grave problème d'attribution et cette étude ne modifiera pas sensiblement les idées que l'on a sur Larra et sur Taylor. Néanmoins la vérité n'est pas aussi simple qu'il a semblé et l'on va essayer seulement de s'en approcher. Plusieurs questions se posent : 1° Jusqu'à quel point Taylor était-il qualifié et préparé pour écrire le « Voyage Pittoresque en Espagne »? — 2° Même question pour Larra. — 3° Que contiennent les manuscrits de Larra? —4° A quel moment le récit du voyage a-t-il été publié? — 5° Dans quelle mesure ce récit de voyage peut-il être attribué à chacun des deux auteurs?

I

Taylor connaissait assez bien la péninsule. Il y était allé une première fois en 1820. Admis, trois ans après, dans la garde royale, il faisait partie, en qualité d'aide-de-camp du général comte d'Orsay, de l'état-major de l'armée expéditionnaire qui allait consolider le trône de Ferdinand VII. Il se fit remarquer devant Cadix et il accomplit avec succès une mission délicate qui l'obligea à traverser seul tout l'ouest de la péninsule depuis Cadix jusqu'à La Corogne [4]. Redevenu

1. Carmen de Burgos, *ouv. cité*, p. 265 et 269.
2. Carmen de Burgos, *ouv. cité*, p. 265 et 266.
3. *Revue Hispanique*, avril 1928, p. 592 à 604.
4. Jules Romain : *Notice sur M. le Baron Taylor*, publiée dans le tome IV des *Archives de la France contemporaine*, Paris, 1844.

écrivain, artiste et voyageur, il fit un nouveau séjour en Espagne en 1833. La « Revista Española » du 23 juillet en parlait en ces termes : « El sábado 20 ha llegado a esta capital, procedente de Paris, el Sr Barón Taylor... sale hoy para Toledo y regresará dentro de breves días a Paris, adonde le llaman las atenciones de la dirección del primer teatro francés. » Taylor est encore en Espagne au début de l'année 1835, en compagnie de Dauzats [1]. C'est la même année que le roi Louis-Philippe lui confie une très importante mission [2].

Taylor était pour le grand public l'homme qui était allé en Égypte avec 100.000 francs pour acheter l'obélisque de Luxor et qui était revenu avec l'obélisque et 83.000 francs de reste. « Un envoyé si fidèle devait être naturellement choisi lorsque la haute prévoyance du Roi portée sur les Beaux-Arts... jugea qu'il était opportun d'aller en Espagne recueillir à prix d'argent les chefs-d'œuvre de peinture de cette belle école espagnole trop peu connue en France, chefs-d'œuvre menacés de destruction au milieu des dévastations inséparables d'une guerre civile si horriblement acharnée [3]. » « La conquête de Napoléon avait bien momentanément fait voir à la France les chefs-d'œuvre des Murillo, des Velásquez, des Zubarán; mais... la chute de l'empire fit rentrer en Espagne la plupart des tableaux conquis par nos armes [4]. » Bref, alors qu'en 1835, il n'y avait au Louvre qu'une bien pauvre collection de tableaux espagnols, en

1. *Correspondance inédite de Taylor, Dauzats et Federico Madrazo;* voir la note suivante.

2. Cette mission de Taylor en Espagne, couronnée par la création du Musée espagnol de Louis-Philippe, ouvre un important chapitre dans l'histoire d'un grand nombre d'œuvres d'art espagnoles. On n'insistera pas ici sur l'organisation de la mission, sur les détails de son accomplissement, sur les mille incidents romanesques dont elle fut marquée, sur les agissements compliqués, les complicités nombreuses... Ce n'est pas non plus le lieu de décrire cette étonnante moisson de peintures, de sculptures, de poteries, de moulages, de copies, de meubles, de plantes, qui servit à enrichir le Louvre, le musée de céramique de Sèvres, le jardin botanique de Montpellier, sans parler des collections particulières du Baron. Il suffira, dans cette étude, de tracer l'itinéraire de Taylor en Espagne. Mais nous avons aussi l'agréable devoir de remercier M.A. Joubin, directeur de la bibliothèque d'art de l'Université de Paris, qui a eu l'extrême obligeance de nous communiquer de précieux documents inédits et qui se propose d'écrire l'histoire de la mission Taylor et celle des objets recueillis.

3. *Journal des Artistes*, 4 juin 1837.

4. Jules Romain, *ouv. cité.*

1838, on pouvait écrire dans le Journal des Artistes : « La semaine qui vient de s'écouler a été signalée par un grand événement artistique. Le Musée espagnol a été ouvert au public et 402 nouveaux tableaux espagnols ont été exposés... La nouvelle collection importée d'Espagne par le Baron Taylor donne un démenti à ce vieil adage qui dit que « la guerre civile n'est bonne à rien[1] ». De l'autre côté des Pyrénées on dit : « A río revuelto, ganancia de pescadores ». Une autre circonstance favorisait le dessein du roi Louis-Philippe. En juillet 1835, deux décrets avaient décidé l'abolition de la Compagnie de Jésus en Espagne et la suppression d'un grand nombre de couvents et de monastères. Dans les établissements qui allaient être abandonnés se trouvaient de véritables trésors artistiques.

Larra qui était alors à Paris entendit parler du voyage projeté. Ému dans son patriotisme, il écrivit à un journal de Madrid un article où il disait ceci : « No sabemos hasta qué punto sera apreciado nuestro patriotismo... pero sí nos apresuramos a hacer presente al Gobierno... que esos mismos extrangeros... se ocupan en el día en salvar esos tesoros artísticos de nuestra España; pero en salvarlos para ellos. Sabemos positivamente que un establecimiento literario de Paris trata de enviar à nuestro suelo, con anuencia y protección de su Gobierno, comisionados encargados de diseñar o de comprar a cualquier costa cuanto puedan encontrar en punto a cuadros, manuscritos, etc., etc. Podremos fiarnos en que estos objetos no les serán vendidos?... Repetimos que lo sabemos positivamente, y lo podemos decir con tanta más independencia cuanto que hemos arrancado el secreto casualmente y que no nos ha sido confiado. Hagamos pues nosotros lo que los extrangeros piensan hacer[2]. » Lorsque cet article parut à Madrid, Taylor avait déjà acquis la collaboration de Larra et il ne semble pas que le cri d'alarme jeté par Figaro ait gêné les voyageurs étrangers dans leurs recherches.

Quoiqu'il fût difficile d'éviter les indiscrétions, le voyage fut préparé dans le plus grand secret. Taylor quitta Paris en octobre ou novembre 1835. « On répétait Don Juan d'Au-

1. *Journal des Artistes*, 14 janvier 1838.
2. Édition de Montevideo, t. III, 1838 et Postfigaro, T. II, p. 243.

triche, dit Jubinal [1]. Il demanda seulement d'assister au triomphe de C. Delavigne et partit [2]. Il s'embarquait à Londres avec MM. Dauzats et Blanchard, se rendant à Lisbonne, qu'on le croyait encore à Paris occupé de ses travaux journaliers. M. le Baron partit, muni d'un million que donna généreusement et sans bruit, le roi Louis-Philippe. » « Faites pour le mieux », avait dit le roi [3].

L'équipe fit escale à La Corogne, travailla au Portugal, poussa jusqu'au bord de l'Extrémadoure espagnole et descendit en Andalousie. Au début de 1836, la petite troupe se trouve à Madrid. Taylor assiste au banquet donné par son compatriote et son collègue Grimaldi, le 30 janvier, pour achever et célébrer la réconciliation entre Larra et Bretón de los Herreros. La « Revista Española » du jour suivant rend compte de la fête [4]. Vers le même moment, « El Artista [5] », où collaborait Federico Madrazo, ami de Taylor, Dauzats et Blanchard, loue le courage de ces Français qui promènent leur enthousiasme artistique à travers les Espagnes, malgré les factieux du nord, les bandits du sud, les guerrillas du levant et les mauvaises auberges de l'occident. Le même article nous apprend qu'après son séjour à Madrid, la caravane doit poursuivre son pèlerinage par les provinces du littoral méditerranéen. En réalité, tandis que Dauzats partait vers Valence et de là vers Paris, accompagnant un premier groupe de caisses remplies de butin, Taylor restait à Madrid et s'occupait d'expédier un autre groupe de caisses par Santander. Cette première campagne étant liquidée, Taylor regagna l'Andalousie et Dauzats vint l'y rejoindre avant la fin de l'année.

Séville, Italica, Cadix, Puerto Santa Maria, Xérès, sont

1. *Notice sur M. le Baron Taylor et sur les tableaux espagnols achetés par lui d'après les ordres du roi,* par Achille Jubinal ,Paris, chez Édouard Pannier, 1837

2. La première représentation de D. Juan d'Autriche eut lieu le 17 octobre 1835.

3. *Journal des Artistes,* 4 juin 1837.

4. *Revista Españolas* 31 janvier 1836. Pour nous, le trait le plus curieux de cette agape romantique franco-espagnole, est de montrer assemblée la jeunesse littéraire et artistique de Madrid autour des deux Français qui dirigaient le premier théâtre français et le premier théâtre espagnol : Taylor et Grimaldi. La réconciliation de Larra et Breton n'en fut qu'un incident. A cause de Ferrer del Rio, surtout à cause de Molins, on a attribué à cet incident une importance exagérée.

5. Tome III, 1836, quatrième livraison.

les pivots d'une nouvelle série d'opérations. Des bateaux français se trouvent à proximité, peut-être par hasard, et ils servent admirablement la mission. Le 13 février 1837, on s'embarque sur l'Endymion et on vient toucher à Malaga, puis à Alicante. Justement d'autres bateaux français se trouvent là. Nos voyageurs les laissent à leurs évolutions, non sans s'être acquittés de certaines visites de politesse, et ils rentrent dans la péninsule. Ils montent jusqu'à San Felipe de Játiva, reviennent vers Valence, poussent une pointe jusqu'à Castellón et se rabattent sur la capitale du Cid après un arrêt à Murviedro. Naturellement un des bateaux laissés à Alicante est mouillé dans le port de Valence. On l'abandonne encore à ses mystérieux voyages et on gagne Madrid par la route. Nous sommes en mars 1837. Peu de temps après, nos voyageurs se replient de nouveau sur Valence à travers les dangers de la guerre civile. Le port est là et un bateau attend qui emportera la troupe et ses bagages vers Barcelone et la France [1]. L'aventure ne s'arrête pas là, mais notre objet n'étant pas de la raconter jusqu'au bout, nous ajouterons seulement qu'en 1843 Taylor fit encore un voyage en Espagne [2].

Il faut donc admettre que Taylor avait une connaissance assez précise de certaines parties de l'Espagne. Il connaissait la grande route du nord au sud, de Saint-Sébastien à Cadix par Madrid, Cordoue et Séville; la route de Madrid à Valence; la bordure occidentale de la péninsule depuis La Corogne jusqu'à Cadix; les provinces du sud et le littoral méditerranéen. Il n'altère pas trop la vérité lorsqu'il écrit dans la préface du *Voyage Pittoresque* qu'il a parcouru la péninsule depuis les Pyrénées jusqu'à l'embouchure du Tage et depuis Grenade jusqu'à La Corogne, et lorsqu'il présente son ouvrage comme « l'album d'un voyageur où, sur le recto d'un de ses feuillets, il dessinait un monument, un site ou une scène pittoresque, et où, sur le verso, il inscrivait quelques notes ». Ses notes contiennent des détails qui montrent que les dessins ont été vraiment faits sur place, et ses dessins, au nombre de 103 sur 165, évoquent les lieux où

1. On a pu suivre les voyageurs jour par jour et presque pas à pas grâce aux documents inédits dont il a été question plus haut.

2. Jules Romain : *ouv. cité.*

nous avons suivi le voyageur [1]. L'itinéraire fictif suivi dans le *Voyage Pittoresque* correspond aussi aux voyages de Taylor. Le lecteur traverse l'Espagne du nord au sud; on le retient assez longuement dans les provinces basques, aux environs de Madrid et en Andalousie; on l'emmène ensuite au Portugal et on le promène autour de Lisbonne; on le rappelle enfin vers le sud et on lui fait parcourir la bordure méridionale et orientale de l'Espagne. Taylor n'a vu ni le nord-ouest, ni l'Aragon; il n'a fait que traverser les Castilles et apercevoir l'Extrémadoure et nous pouvons remarquer dès maintenant que dans la relation du voyage nous ne trouvons rien ou presque rien sur ces dernières régions.

II

Larra avait de son propre pays une connaissance directe certainement moins étendue que celle de Taylor. Il n'avait que quatre ans lorsque son père l'emmena en France. A l'âge de treize ans il passa quelques mois dans un bourg de Navarre. Étant encore écolier, il rédigea en vers, une « Geografía historial de España »; ce manuscrit est perdu, mais il ne pouvait que révéler des connaissances livresques. Larra connaissait Aranda de Duero et Valladolid; il n'est pas sûr qu'il soit allé à Valence. En 1835, il traversa l'Extrémadoure et une partie du Portugal pour se rendre à l'étranger. Lorsque Taylor lui demanda sa collaboration, Larra ne connaissait bien que deux régions de l'Espagne : celle de Bilbao où il avait vécu en 1832 et celle de Madrid où s'écoula la plus grande partie de sa vie. Ici encore nous pouvons noter une coïncidence : la collaboration de Larra au *Voyage Pittoresque* est particulièrement frappante et même indéniable dans les chapitres consacrés aux provinces basques et à Madrid.

1. En même temps qu'une des dernières livraisons de gravures, ou quelque temps après, on donna, pour chaque volume de planches, une table accompagnée de cette note : « On a suivi pour cette table l'itinéraire du voyage; le relieur devra se conformer à ce classement, sans se préoccuper des numéros qui se trouvent sur les planches et les explications. » Dans les exemplaires de l'ouvrage que nous avons vus, les planches sont rarement dans le même ordre.

III

Voyons tout de suite ce que contiennent les manuscrits de Larra [1]. Le dossier comprend :

1° Vingt-sept feuillets de 130/140 mm. Quelques-uns sont écrits des deux côtés. Il y a en tout quarante-deux pages de texte en espagnol. Ce sont des notes d'archéologie, d'histoire, de géographie, des chiffres de population, des distances. Elle sont groupées par noms de lieux.

2° Vingt-deux feuillets d'un format plus grand, les uns de 210/257 mm., les autres de 225/280. Ce sont des notes semblables aux précédentes, mais elles sont écrites en français. Il y a en tout trente-deux pages de texte manuscrit.

3° Deux très grandes feuilles doubles, soit huit pages de 260/415 mm. complètement et soigneusement rédigées en français. C'est le texte relatif aux provinces basques : Irun, Saint-Sébastien, Tolosa, Mondragon, Vergara, mœurs du Guipuzcoa et Biscaye, Bilbao, Bermeo, Guernica.

4° Deux autres feuilles doubles, identiques aux précédentes et leur faisant suite, ont été séparées du dossier et se trouvent au *Museo Romantico* de Madrid. Elles contiennent le texte relatif à Vitoria, Miranda de Ebro, Pancorbo, Burgos. Le nom seulement de cette dernière ville est écrit et ce fragment de rédaction semble s'arrêter là.

5° Du même dossier ont fait partie les six feuilles complètement rédigées en français, communiquées par Colombine à Ventura García Calderón et dont trois ont été transcrites dans la *Revue Hispanique*.

6° Nous verrons enfin que certains autres manuscrits de Larra, qui ne se trouvent pas dans ce dossier, ont été rédigés pour le *Voyage Pittoresque* de Taylor. Ils occupent quatre grandes feuilles.

Si nous faisons le total, nous ne sommes pas loin des « 60 pliegos » noircis par Larra ; il y a lieu de croire que nous possédons son manuscrit à peu près entier.

Le travail de Larra se présente donc sous deux aspects : dux chapitres de rédaction en français et un lot de notices

1. J'ai déjà dit ailleurs tout ce que je dois à l'inlassable amabilité de D. Carlos de Larra. Qu'il trouve encore ici l'expression de ma vive gratitude.

en français ou en espagnol. Un examen minutieux et complet de ce manuscrit nous permet d'affirmer que Larra s'est servi comme source unique de documentation, même pour les lieux qu'il connaissait, du dictionnaire géographique de Miñano. On en verra la preuve.

IV

Comment se situe le travail de Larra dans l'histoire de la publication du *Voyage Pittoresque*[1] ?

Les planches et les notices qui forment deux volumes sur trois commencèrent à paraître en 1826. Le prospectus annonce : « Le *Voyage Pittoresque en Espagne* paraîtra en 22 livraisons de 5 planches chacune. Chaque planche sera accompagnée de sa description sur feuillet séparé, de manière que la relation du voyage, dégagée des descriptions qui en ralentiraient nécessairement l'intérêt, ne sera point morcelée, mais fournie à la fois avec une des dernières livraisons[2]. » Donc, en 1826, neuf ans avant de connaître Larra, Taylor avait conçu l'ouvrage dans son ensemble. Comme la première livraison est annoncée dans la *Bibliographie de la France*, n° 19, mercredi 8 mars 1826, et que le prospectus annonce que les vingt-deux livraisons se succéderont à deux mois d'intervalle, l'ouvrage aurait dû être complet vers la fin de l'année 1830. En réalité, la publication dura beaucoup plus longtemps et, quoique la page du titre seule ait été rééditée, on connaît des exemplaires datés de 1826, 1827, 1832, 1842, 1866.

En 1833, le journal madrilène « La Revista Española » parle d'un voyage de Taylor en Espagne, mais semble ignorer la publication en cours[3]. En 1836, une autre revue madrilène, « El Artista », signale que Taylor est encore en Espagne et mentionne le « Voyage Pittoresque » comme une œuvre en projet : « La obra que se propone publicar en Paris el Sr. Ba-

1. Quelques éléments de cette histoire ont déjà été réunis par Foulché-Delbosc dans sa bibliographie des voyages en Espagne et dans une note incorporée à l'article de V. Garcia Calderon.

2. On peut voir ce prospectus dans un exemplaire incomplet du Voyage qui se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris.

3. *Revista Española* du 23 juillet 1833. Voir plus haut.

rón Taylor, tendrá por titulo Viaje Pintoresco a España[1]. » On ne s'étonnera pas d'ailleurs de voir « La Revista Española » du 31 janvier 1836, en parler comme d'une œuvre déjà connue[2]. En 1838, le tome IX de *La France Littéraire* de Quérard, page 360, annonce que l'ouvrage doit être composé de deux séries formant ensemble deux volumes ayant au total 110 planches; vingt livraisons de la première série ont paru; la relation du voyage ne paraîtra qu'après la dernière livraison des gravures. L'éditeur fait savoir en outre que le cadre de la publication sera agrandi afin de recevoir les découvertes faites par Taylor au cours de son dernier voyage. En 1842, la *Bibliographie de la France* du 27 août, n° 35, annonce la livraison 26 contenant trois feuilles et trois planches. On n'a donc publié que quatre livraisons en quatre années, et des livraisons d'importance réduite. En 1844, Jules Romain écrit : « Deux volumes de texte formeront l'ouvrage complet. Déjà presque toutes les gravures ont paru. » Pour ce qui est des gravures, Félix Bourquelot, au tome VI, p. 441 de sa *Littérature Française Contemporaine* écrit en 1857 : « La première série composée de 22 livraisons est complète; dix livraisons de la deuxième série sont en vente. » Pour ce qui est du texte, il est fort possible qu'il ait paru en deux fois[3], mais il ne forme qu'un seul volume et il faut aller jusqu'à 1864 pour trouver l'annonce de l'ouvrage complet en trois volumes dans le manuel de Brunet.

D'autre part, on trouve, dans le texte même du voyage, des phrases comme celles-ci qui ne peuvent pas être de Larra : « Nous avons donné dans la description de la vue de la Giralda l'origine de cette tour » (p. 170). « Les notices qui accompagnent chacune de nos planches nous dispensent de donner une description détaillée de l'intérieur de l'Alcazar » (p. 173). Ces phrases confirment les annonces selon lesquelles le texte ne devait paraître qu'avec les dernières planches ou même après. Elles montrent que la rédaction du *Voyage* est tout au plus contemporaine des dernières

1. V. plus haut.
2. V. plus haut.
3. L'exemplaire incomplet de la B. N. de Paris s'arrête à la page 112. Un exemplaire du même ouvrage, qui se trouve à la bibliothèque du Louvre, change d'aspect à partir de la page 113. Ce n'est peut-être pas une simple coincidence.

planches. En tout cas, c'est entre 1857 et 1864, que l'ensemble de la publication a été terminé. Seules, les tables des planches sont, sans aucun doute, postérieures au *Voyage* [1].

Foulché-Delbosc avait déjà relevé dans le *Voyage Pittoresque* certaines phrases qui ne peuvent avoir été écrites qu'après 1838. Nous croyons avoir montré que cette relation de voyage n'a été rédigée et imprimée que fort longtemps après la mort du collaborateur Mariano José de Larra. Il apparaîtra bientôt d'une façon plus précise que la plus grande partie de cet ouvrage doit être attribuée au Baron Taylor.

V

Essayons donc de faire, autant que cela est possible, la part des deux collaborateurs, en confrontant les manuscrits de Figaro et le texte imprimé. Pour les deux chapitres rédigés par Larra en français, nos conclusions s'accordent à peu près avec celles de V. García Calderón. Taylor a publié le texte de Larra en faisant des corrections, des modifications légères, des coupures, des déplacements de paragraphes. Il a intercalé au début, pages 10 à 26, un long passage de la lettre de M. l'abbé Mathieu de Montreuil touchant le voyage de la cour vers la frontière d'Espagne en l'année 1660. De même un extrait d'une lettre de M^me^ d'Aulnoy occupe les pages 35 à 37. Voici un exemple d'une phrase de Larra revue par Taylor. :

Manuscrit de Larra.

« Après avoir passé le Nervion au point de sa confluence avec l'Altube, sur un beau pont, on voit à quelque distance les restes d'un alcazar, assez bien conservé, composé d'une tour carrée à créneaux et mâchicoulis ».

Texte imprimé par Taylor. — p. 47.

« Après cette excursion nous passâmes le Nervion, sur un beau pont, au point de sa jonction avec l'Altube. A quelque distance nous aperçûmes les restes d'un alcazar à demi conservé. C'est une tour carrée qui a encore ses créneaux et ses mâchicoulis. »

1. V. plus haut.

Voici un curieux passage du manuscrit de Larra très écourté par Taylor :

Manuscrit de Larra.

« Les femmes de Bilbao sont très jolies, mais elles vivent dans un complet isolement. On ne voit jamais les deux sexes mêlés dans les promenades. Il y a fort peu de société, et une femme mariée ne se permettrait pas la moindre faiblesse sans encourir la disgrâce et le mépris de toute la ville. Les jeunes gens sont forcés de recourir pour leurs amours aux soubrettes et aux bonnes qui, n'étant pas mariées, et ne devant même se marier jamais, ne repoussent pas toujours leurs vœux. Ils envisagent cependant l'amour comme une chose très secondaire : le mariage généralement pour eux est comme dans les nations *policées* une *spéculation* et ne pouvant pas donner une grande importance non plus à leurs soubrettes, ils se rassemblent dans des cercles d'hommes, dans les cafés, où ils jouent gros jeu et où ils se ruinent très philosophiquement. »

Texte imprimé par Taylor p. 56.

« Les femmes y sont jolies, mais elles vivent dans une retraite absolue. Les hommes, comme dans le reste de l'Espagne, n'y parlent pas aux dames dans les promenades publiques, et les réunions y sont très rares. Le mariage cependant n'y est guère qu'une spéculation. »

Voici enfin quelques lignes complètement supprimées par Taylor :

« Les Viscayens (j'entends toujours par là le bas peuple), sont plus ignorants encore que les habitants du Guipuzcoa. Les habitants, surtout de la côte, pourraient se comparer aux poissons qu'ils pêchent, les préjugés et les superstitions à part que ceux-ci n'ont pas. Ils croient même aux esprits et aux revenants, qu'ils assurent avoir rencontrés plusieurs fois dans leurs montagnes. Ce sont presque toujours les jeunes filles que les revenants et les esprits du pays affectionnent. On conçoit aisément cette rare prédilection, et on comprend que de la sorte il est fort difficile qu'ils ne s'augmentent pas tous les jours[1]. »

1. Il faut rappeler ici ce passage de la lettre à Delgado dans lequel Larra disait que son travail comportait « el estudio de nuestras costumbres ». Les frag-

On peut faire des remarques analogues sur le chapitre relatif à Madrid grâce aux trois feuillets transcrits par V. García Calderón. On trouve au début une évocation du Madrid du XIVe siècle. C'est le cadre dont Larra s'était servi pour la première partie de son roman historique : El Doncel de D. Enrique el Doliente. Parmi les passages modifiés par Taylor, il est intéressant de relever un éloge du Marquis de Pontejos, ami de Larra, jeune et zélé corregidor du Madrid romantique [1]. Taylor a remplacé le nom de Pontejos par « on ». Larra avait glissé aussi dans son manuscrit un éloge discret de son ancien protecteur Fernández Varela « dont les arts pleureront longtemps la mort ». Taylor a supprimé ce dernier membre de phrase. Il a supprimé aussi ce mot sur Godoy : « Prince de la Paix, faisant actuellement à Paris une vie obscure [2]. »

Il est regrettable que V. García Calderón n'ait fait connaître que trois feuillets sur les six que lui communiqua Colombine. D'après le texte publié par Taylor, on peut supposer que les trois autres contiennent des passages intéressants sur la maison natale de Larra, sur les écoles qu'il fréquenta et sur les théâtres dont il s'est tant occupé dans ses articles de critique dramatique.

ments que nous citons n'ont été choisis qu'en vue de ce travail, mais on y voit paraître quelques-unes des préoccupations essentielles de Larra : son patriotique souci du progrès et l'importance qu'il accorde aux relations entre les hommes et les femmes. Si l'objet de la présente étude ne nous imposait pas des limites, assez strictes, nous pourrions relever dans le groupe de manuscrits que nous examinons de nombreux passages révélateurs du génie de Figaro. Cet écrivain si subjectif que la plupart de ses œuvres ont une valeur autobiographique, en parlant des faiblesses que ne peuvent pas se permettre les femmes de Bilbao, ou, comme on le verra plus loin, en parlant avec feu des Andalouses, pensait certainement à la belle et coquette Sévillane dont il venait de s'éloigner. La comparaison des manuscrits de Larra et du texte imprimé fait apparaître parfois d'une façon amusante le patriotisme des deux auteurs : ce qui est une victoire pour Larra n'est plus qu'un combat pour Taylor et inversement.

1. Sur Pontejos, M. Sarralegui : *El corregidor Pontejos y el Madrid de su tiempo;* Madrid, 1909. La ville de Madrid a célébré en 1934 le centenaire de l'entrée en fonctions de ce célèbre corregidor. Cf. « El Sol », 16 septembre 1934 et « La libertad » et « El Debate » du 23.

2. Larra fut-il en rapports avec Godoy à Paris? *La Revista Mensajero* le nommait comme traducteur des Mémoires du Prince de la Paix, le 5 novembre 1835. Le même journal précisait, le 11 novembre, que le travail deFigaro consistait à retoucher le style des Mémoires. Ces nouvelles furent démenties par Larra lui-même dans une lettre datée de Paris le 18 novembre 1835 et publiée par *La Revista Mensajero* dans son numéro du 8 décembre.

C'est encore dans le chapitre sur Madrid qu'on peut lire : « Nous parlerons plus loin des écrivains distingués que l'Espagne possède en ce moment[1] ». Taylor a conservé cette phrase par inadvertance car on ne trouve nulle part, dans son livre, les développements qu'elle annonce, l' « *apperçu* » dont parle Larra dans sa lettre à Delgado. C'est peut-être ici qu'il faudrait placer une de ces feuilles qui sont sorties du dossier vu par Colombine pour s'égarer parmi les autres papiers de Figaro. Elle est du même format que les grandes feuilles consacrées aux provinces basques. Elle est rédigée en français et s'intitule : « Coup d'œil sur la littérature espagnole depuis la fin du XVIII^e^ siècle jusqu'à nos jours. » Malheureusement ce manuscrit est incomplet; nous n'en avons que le début, une sorte d'introduction où il n'est question que du XVIII^e^ siècle jusqu'à Ayala et Luzán[2].

Un autre de ces manuscrits qui ne se trouvent pas dans le dossier s'intitule : « La fenêtre d'une jolie en Andalousie[3] ». Celui-ci est complet. Il occupe une grande feuille du même format que la précédente et il est aussi rédigé en français. Il a été utilisé par Taylor dans la notice de la gravure qui porte le n° 70 et qui est la 79^e^ et dernière du premier volume de planches.

Manuscrit de Larra.	*Notice de Taylor.*
« La fille de l'Andalous, l'Andalouse aux jolis petits pieds séduisants, à la jambe bien faite, au teint brun, aux yeux étincelants, aux tresses noires, au sein relevé et palpitant, à la mince taille...	« La fille de l'Andalous, aux jolis pieds séduisants, au teint brun, aux yeux étincelants, aux tresses noires, à la taille élancée, se balançant comme une fleur sur sa tige...
Comme elle la fait parler cette guitare... C'est son interprète la guitare; que si par un entraînement de sa pensée	La jeune fille aime à faire parler sa guitare; sa guitare c'est sa confidente, c'est son interprète et suivant les mou-

1. Page 116.
2. Il aurait été intéressant de connaître ce chapitre d'histoire littéraire écrit par Larra. L'article qu'il publia dès son retour en Espagne dans « El Español » du 18 janvier 1836, sous le titre : *Literatura : rapida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra; su estado actual; su porvenir; profession de fé,* répond surtout à la dernière partie de ce titre.
3. Traduit en espagnol par Colombine, *ouv. cité,* p. 266, 267.

absorbée, elle croit entendre la voix de son fantôme chéri, c'est la guitare alors qui lui répond. La suave et triste *rondeña* fait place à la joyeuse *séguidilla* et, dans son langage mystérieux, la *jácara* folâtre et le *polo* mélancolique se succèdent... [1]

vements de son âme, elle fait entendre la triste *rondeña*, le mélancolique *polo* ou les joyeuses *séguidilles* et *jacaras*...

Taylor s'est donc servi du manuscrit de Larra aussi bien pour les notices qui accompagnent les gravures que pour la relation du voyage.

Occupons-nous maintenant de l'autre partie du manuscrit de Larra, les notes prises dans le dictionnaire de Miñano et rédigées tantôt en français, tantôt en espagnol. Nous suivrons l'ordre du voyage imprimé et nous essaierons de déterminer ce qui revient à chacun des deux collaborateurs. Nous trouvons d'abord une série de feuillets sur Irún, San-Sebastián, Tolosa, Mondragón, Vergara, Bilbao, Bermeo, Vitoria. Ils ont servi à Larra pour écrire son chapitre sur les provinces basques.

Nous avons dit que dans ce *Voyage Pittoresque* le nord-ouest de l'Espagne était complètement sacrifié. Pourtant Larra avait réuni des notes sur Oviedo, El Ferrol, La Coruña, Santiago, Tuy. Taylor ne s'en est pas servi, si ce n'est pour les notices qui accompagnent les trois dessins de La Corogne [2]. Nous trouvons cependant, page 58 à 60, un court chapitre sur Santander. Nous n'avons pas ici de

1. Au dos de cette feuille manuscrite on lit ce titre, en français et rayé : « Un couvent de chartreux ». Faut-il voir dans ce titre la première idée de l'article publié en espagnol par Colombine (p. 267-268) sous le titre : « El cartujo »? Colombine dit que cet article « no se habia de publicar en España » et que l'original était en français; mais nous n'avons pas vu l'original parmi les papiers de Figaro. Ajoutons que certains de ces essais en français, comme celui publié par V. Garcia Calderon dans *Hispania*, Paris, 1922, p. 289, 291, (et reproduit en espagnol par Colombine, p. 234) étaient peut-être destinés à « La Péninsule; tableau pittoresque de l'Espagne et du Portugal », qui commença à paraître à Paris en 1835. Dans sa lettre à Delgado du 20 août 1835, Larra écrit : « Habiendo gustado este ensayo de mis fuerzas en francès, se me ha propuesto si quiero escribir algunos articulos en la obra periodica titulada Tableau de la Péninsule... Hé aceptado... ». Parmi les noms des collaborateurs qui figurent au début du tome II, 1836, de cette publication, on relève, en effet : De Larra. Mais aucun article ne porte cette signature dans le volume que nous avons pu voir. (Cf. Pitollet : Un mot sur « La Péninsule », Hispania, Paris, 1919, p. 220 et suivantes).

2. Tome II des planches.

manuscrits de Larra, mais il suffit de comparer ces quelques pages aux articles de Miñano sur Santander ville et Santander province pour constater le plagiat. Ni Larra ni Taylor ne connaissaient ces régions.

Passons à la vieille Castille. Larra et Taylor l'ont seulement traversée. Nous avons vu le manuscrit du début de ce chapitre au *Museo Romántico* de Madrid. Nous avons, en outre, des notes de Larra sur Miranda de Ebro, Nájera, Santo Domingo de la Calzada, San Millán de la Cogulla, Pancorbo, Burgos, Miraflores, Zamora, Valladolid, Simancas, Buytrago. Ici encore la filiation de Miñano aux notes de Larra et au texte imprimé est évidente. On trouve dans les manuscrits de Larra des citations de Ponz et de Masdeu qui pourraient faire croire à un travail de documentation plus étendu si on ne retrouvait ces mêmes citations dans Miñano. Le *Voyage Pittoresque* ne dit rien de Valladolid, ni de Simancas, ni de Zamora. Le récit se précipite dès que l'on sort de la province de Burgos et il paraît être uniquement l'œuvre de Taylor.

Nous voici au chapitre sur les environs de Madrid. Nous avons ici des notes de Larra sur Guadalajara, El Pardo, Segovia, San Ildefonso, El Escorial, Aranjuez. Taylor les a utilisées mais avec discrétion parce qu'il connaissait ces lieux. Il s'en est servi surtout pour les notices qui accompagnent les planches : des passages entiers de Miñano sur l'Escurial et Ségovie ont été simplement traduits. Il n'est rien dit de Guadalajara.

A partir de ce moment le *Voyage Pittoresque* nous emmène dans des contrées que Larra ne connaissait pas ou presque pas, alors que Taylor y avait longuement séjourné. Aussi n'avons-nous rien de Larra sur le chapitre intitulé : Ocaña, la Manche, la route d'Andalousie. Par contre il est sensible que Taylor parle de choses vues. Pour les trente pages de texte consacrées à l'Andalousie nous n'avons que quelques notes de Larra sur La Carolina, La Carlota, Carmona et San Fernando. Encore faut-il ajouter que Taylor ne s'en est presque pas servi. La même remarque s'impose pour les deux feuillets de notes de Larra sur le Portugal et les trois pages sur Gibraltar.

Nous sommes à la page 218. Il faudra passer les chapitres

sur le Maroc, le royaume de Grenade, les Baléares et aller jusqu'à la fin de l'ouvrage pour voir deux feuillets de Larra sur Murviedro et Tarragona utilisés par Taylor. Voici un de ces passages; il est typique.

Miñano.	*Larra.*	*Taylor*, p. 261
De Murviedro a la mar hay una legua toda de llanura y en ella se hallan diariamente cavando, ruinas de édificios romanos que prueban que el mar se ha retirado por aquella parte.	De Murviedro à la mer il y a une lieue de plaine où l'on trouve journellement en creusant, des ruines d'édifices romains qui prouvent qué la mer s'est retirée de ce côté-là.	A une lieue de la mer, au lieu nommé La Rapita, on peut encore reconnaître les traces du port, et lorsqu'on creuse la terre pour bâtir, on découvre fréquemment des traces d'édifices romains qui prouvent que la mer s'est retirée à une grande distance.

Des notes de Larra sur Maqueda, Guisando, Talavera, Plasencia, Trujillo, Poblet, Gerona, Figueras, Reus, Lérida, n'ont pas été utilisées par Taylor. Le *Voyage Pittoresque* est muet sur l'Extrémadoure et sur l'intérieur de la Catalogne comme sur bien d'autres régions de l'Espagne.

Concluons : ce Voyage en Espagne, incomplet, à demi vrai, à demi fictif, au total de peu d'intérêt, a une longue histoire que nous avons esquissée. Larra a écrit les deux chapitres sur les régions qu'il connaissait, soit une centaine de pages sur 270, et Taylor a publié cette rédaction en y faisant quelques retouches. Pour le reste de l'ouvrage, Larra a fourni des renseignements empruntés au dictionnaire de Miñano et Taylor s'en est servi, soit pour son texte, soit pour ses notices, avec plus ou moins de discrétion, selon qu'il connaissait bien ou mal les régions dont il parlait. Il semble que cette relation de voyage soit à peu près uniquement l'œuvre de Taylor à partir du moment où l'on quitte les environs de Madrid pour parcourir l'Andalousie, le Portugal, le Maroc et le littoral méditerranéen en remontant jusqu'à la frontière française.

A. Rumeau.

TAINE
ET LE MOYEN AGE ANGLAIS

Parmi les études critiques sur l'*Histoire de la Littérature Anglaise* de Taine, il n'en est aucune qui ait manqué de voir dans ce grand ouvrage l'essai d'application d'une théorie, où les auteurs passés en revue sont souvent étudiés « non pour eux-mêmes, mais pour servir de preuves à l'appui d'une thèse chère au critique scientifique [1] ».

Dans certaines de ces études même, outre-Manche principalement, il est arrivé à l'auteur de se laisser absorber par cet aspect et d'oublier trop vite que, malgré tout, l'objet premier de Taine n'avait nullement été celui auquel il aboutit, mais bien de rédiger, pour répondre aux demandes de son éditeur autant que pour mettre en œuvre les dons exquis de critique littéraire que son génie de philosophe a si souvent entravés, sans réussir jamais à les étouffer complètement, un exposé proprement littéraire d'une grande littérature. Tel fut le cas du rédacteur de la *Revue d'Edimbourg* [2] qui, blessé au vif dans sa fierté nationale par le portrait que donne Taine de l'indigène britannique, arrive à peine à recouvrer son sang-froid un instant pour reconnaître des qualités de détail et, faisant de Taine le bouc émissaire « du peuple le plus incapable d'Europe de comprendre et d'apprécier justement les nations étrangères [3] », déclare

1. « The works of this writer or that are studied not for their own sakes, but in order that they may furnish proofs of the thesis of the scientific critic ». E. Dowden, *New studies in literature*, p. 410.

2. *Edinburgh Review*, 1865, p. 290 sq.

3. « No people in Europe are so incapable of comprehending and appreciating foreign nations » *Ibid.*, p. 291.

que son œuvre n'est pas de l'Histoire, mais « une farce grossière [1] ».

D'autres critiques anglais ont su garder toute la sérénité nécessaire pour juger l'étude littéraire elle-même, abstraction faite du système philosophique. L'auteur de l'article paru dans la *Westminster Review* d'avril 1864, qui d'ailleurs avait eu l'avantage d'examiner les divers articles où fut ébauché maint chapitre de l'*Histoire de la Littérature Anglaise* avant l'éclosion de la théorie de la race, du milieu et du moment [2], reconnaît que, en dépit de sérieuses lacunes, Taine a produit « l'histoire la plus achevée et la plus remarquable qui soit de la magnifique et abondante littérature de l'Angleterre [3] ».

Mais, en France comme à l'étranger, même les critiques qui n'ont pas considéré l'ouvrage de Taine uniquement comme un long exemple à l'appui des idées exposées dans la fameuse préface, ont presque tous sans exception fait porter leur examen sur les temps modernes, quelquefois sur la Renaissance, fort peu, ou point du tout, sur le Moyen Age. Ce fut le cas de Sainte-Beuve, dont les trois articles [4] sont consacrés au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, et surtout à Pope, qu'il connaissait bien et estimait beaucoup. Émile Montégut, qui eût pourtant dû être mieux qualifié pour traiter de l'ancienne littérature anglaise, s'étend lui aussi très longuement sur les qualités de Taine critique littéraire [5], sur la Préface [6], mais à peine consacre-t-il quelques lignes au Moyen Age, et encore se contente-t-il là d'abonder dans le sens de Taine, en des formules qui rappellent parfois curieusement le style de ce dernier : « Rien n'est plus lugubre que les origines de cette société. Pendant des siècles on marche à travers les ténèbres et l'horreur, la tête dans le brouillard et les pieds dans le sang... Il existe bien une période Anglo-Normande; mais, pendant toute cette période, le génie saxon se cache ou se tait, et ce n'est qu'aux approches

1. « It is not the science of History, but broad farce », *Ibid.*, p. 327. Ce sont les derniers mots de la conclusion.

2. Dans la *Westminster Review* de juillet 1861 et la *North American Review* du même mois. Pour les articles de Taine, voir ci-dessous.

3. *Westminster Review*, avril 1864, p. 473.

4. Voir *Nouveaux Lundis*, t. VIII, p. 66 sq.

5. *Moniteur*. 25 avril 1864.

6. *Moniteur*, 2 mai 1864.

de l'époque moderne qu'on le voit poindre avec le poème qui porte pour titre : *La Vision de Pierre Plowman.* Cette période se réduit à proprement parler à un seul nom, Chaucer [1] ».

Cette abstention n'était pas faite pour déplaire à Taine. Outre qu'il considérait évidemment sa théorie sur la critique historique comme l'âme même de son livre, on sait combien peu d'intérêt présentait pour lui la littérature médiévale et avec quelle impatience il aspirait à aborder la Renaissance et les siècles suivants. « J'ai englouti depuis un mois une cargaison de livres anglais, chroniques, écrivains, etc., » écrit-il à son ami Ed. de Suckau, en 1855, « mais quel voyage il faut faire pour rencontrer une idée! [2] ». Et ailleurs : « Je pioche ferme dans les Anglo-Saxons et les Normands-Saxons, lesquels sont bien les plus plats gredins qu'on puisse rencontrer. Des moines qui traduisent en mauvais vers des homélies. Shakespeare me ranime un peu. J'entrevois les masses, je commence à sortir du bourbier des détails [3] ».

Cette abstention s'explique aussi par l'importance primordiale de la théorie que les faits sont destinés à illustrer. Mais il est juste d'ajouter que les critiques, même anglais, manquaient alors de compétence ou de points de comparaison pour établir une critique serrée de la manière dont Taine faisait l'histoire de la littérature médiévale anglaise : l'acerbe rédacteur de l'*Edinburgh Review* lui-même fait remarquer qu'avant l'œuvre de Taine on n'avait rien de complet comme ouvrage de ce genre : Warton [4], dans lequel Taine a tant puisé, s'arrête à l'avènement d'Élizabeth; Hallam, dans son *Introduction à la Littérature de l'Europe*, ne traite guère que des XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles. L'œuvre de Craik [5] révèle une lacune analogue par le titre que reçut l'édition corrigée de 1861 : *Histoire sommaire de la Littérature Anglaise depuis la Conquête Normande.* Il est tout à l'honneur de Taine que ce même critique, dont l'article devait porter également sur une histoire des écrivains anglais avant Chau-

1. *Moniteur*, 23 mai 1864.
2. Correspondance, II, p. 125.
3. *Ibid.*, p. 97.
4. Th. Warton, *The History of English Poetry.* Taine se sert de l'édition de 1841.
5. *Sketches of the History of Literature and learning in England* (Ed. de 184

cer [1] paru à la même époque, consacre deux paragraphes à ce dernier et près de cinquante pages à celui de Taine. Seul Chaucer avait été l'objet de l'attention de critiques de valeur tels que Tyrwhit, Godwin, Thomas Wright, Speght, en Angleterre; Hagen, Keller, Liebrecht en Allemagne; V. le Clerc et Paulin Paris en France. Mais peu d'entre eux étaient spécialistes des questions littéraires anglaises. L'ouvrage de Sandras marqua chez nous un sérieux progrès sur celui de Gomont [2], lequel n'avait guère fait qu'exploiter les timides tentatives faites avant lui par des amateurs en ces questions, tels que Villemain, Delécluze, voire « Monsieur de Chateaubriand. » De plus, le canon des œuvres de Chaucer n'était rien moins qu'établi et, à part les contes de Cantorbéry, on ne croyait guère connaître de lui qu'une traduction du Roman de la Rose et tout une liste d'œuvres apocryphes, que Taine lui-même a d'ailleurs examinées dans son ouvrage. Et sur les siècles qui précédèrent — et dans une certaine mesure préparèrent — Chaucer, bien peu de chose : des légendes, un mépris profond, un désintéressement complet.

Il n'est donc pas sans intérêt de peser les mérites de Taine, historien de la littérature anglaise au Moyen Age, d'autant plus que c'est sur son exposé de cette période que repose tout l'échafaudage de sa théorie sur le caractère anglais, et que, d'autre part les réimpressions successives de son ouvrage ont été pourvues, avec un discernement assez contestable, d'une « Table des Auteurs » à laquelle s'adressent de nombreux renvois et qui, bien que composée surtout d'ouvrages postérieurs à la parution de l'*Histoire de la Littérature Anglaise*, laisse supposer que l'ouvrage reste un guide sûr pour les lecteurs modernes.

Avant de passer condamnation sur certains points, il est bon de prendre acte, à la décharge de Taine, de plusieurs circonstances atténuantes. La première est celle que nous avons signalée : l'absence de prédécesseurs dans ce domaine de la critique. L'intention première de Taine en est une autre. Cette intention avait été (et il ne parvint pas à y

1. H. Morley, *English writers. The writers before Chaucer...* 1864.
2. Sandras. *Etudes sur Chaucer,* Paris, 1859. — Gomont. *Chaucer, analyse et fragments,* Paris, 1847.

renoncer tout à fait) de se borner à étudier les grands auteurs. Son point de départ fut une étude *psychologique* sur Shakespeare [1], que lui avait demandée Hachette et qui devait paraître dans la *Revue des Deux Mondes* dès juillet 1856. Ce ne fut qu'ensuite qu'il accepta, sur les instances du même éditeur et poussé par la nécessité [2], d'étendre le champ de ses recherches pour écrire une histoire complète de la littérature anglaise. Mais, même alors, il restait trop convaincu que « les idées générales se trouvent dans les grands hommes » et que « l'on n'a qu'à les répéter quand on rencontre les petits et les genres accessoires [3] », pour s'attarder volontiers dans le « bourbier des détails » et surtout pour consacrer sa peine et son temps à des auteurs ou à des périodes dans lesquels le philosophe invétéré qu'il était ne croyait pas pouvoir trouver de quoi assouvir sa faim d'idées. D'où ces moments de découragement, de dégoût, dont nous trouvons, de nombreux échos dans sa correspondance à cette époque [4] et auxquels il n'échappe que lorsqu'il peut s'arracher à une tâche ingrate pour se plonger dans la lecture de livres tels que la Correspondance de Stendhal, deux volumes « pleins d'*idées* admirables, de psychologie profonde », contenant « une foule d'*idées* sur l'Italie et l'Angleterre..., de paradoxes vrais qui font crier le public en l'aveuglant [5] ».

D'où aussi cette préoccupation qui le hante lors même qu'il a dû, en principe du moins, y renoncer : « Mon idée principale était celle-ci : écrire les généralités, et les particulariser par les grands hommes, laisser le fretin [6] ».

D'où enfin ce résultat concret et logique : d'une part, négligence systématique de toutes les œuvres secondaires, de tout ce qui, aux yeux du *penseur* moderne fait figure de

1. Il l'annonce ainsi, dès 1854, à son ami de Suckau : « C'est une recherche nouvelle qui pourrait s'appeler ainsi : Étude sur les causes primitives des passions innées, sur leurs liaisons, et sur leurs incompatibilités. » (Corr., II, p. 83.

2. Voir la suite de la citation donnée plus haut de sa lettre à Suckau : « ... le travail est énorme et à peu près gratuit: si je n'avais pas une leçon, je n'aurais pas là de quoi vivre ». (Corr., II, p. 97).

3. Corr., II, p. 207.

4. Par exemple : « J'ai fait une sottise, je crois, en prenant cette histoire de la littérature anglaise. Le chemin est trop long pour arriver à la philosophie. C'est prendre Strasbourg pour aller à Versailles... Je reste accroché, mais avec l'envie de lâcher tout, de tomber n'importe où, même par terre ». (Corr., II, p. 129).

5. Corr., II, p. 98.

6. Corr., II, p. 156.

menu « fretin »; omission ou exécution sommaire d'auteurs qui, si leur production ne répond pas aux exigences d'une esthétique raffinée par des siècles de progrès, ont eu cependant le mérite, en des temps moins heureux, de forger un instrument robuste pour les talents postérieurs et de leur préparer la voie et qui, s'ils ont manqué d'originalité en se faisant trop souvent les simples échos des littératures latine et française, ont cependant eu ce mérite même, et en ont du reste partagé la responsabilité avec de très grands maîtres; de ces auteurs, enfin, qui, pour employer ses propres termes, « comme les soldats dans une armée, manifestent parfois plus clairement que les généraux, les facultés et les inclinations de leur temps et de leur nation[1] ».

D'autre part : envahissement de tout l'exposé historique par la grande *idée* du critique, laquelle, destinée à servir de fil conducteur et à assurer au tout une parfaite unité, aboutit trop souvent à un excès de généralisation, à la création de cadres factices, à une unité artificielle qui fait bon marché du caprice des faits et, inévitablement, fausse la vérité. C'est là ce dont se prévalut le rédacteur de l'*Edinburgh Review* pour dire, généralisant lui-même à plaisir : « Chez les Français l'ingéniosité tient lieu d'observation[2] », et pour porter sur la méthode de Taine ce verdict sévère : « Son champ de vision se borne aux boulevards de Paris; tout le reste est dans les nuages, sans substance et essentiellement faux[3] ».

Ce défaut est visible dès les premières pages de l'*Histoire de la Littérature anglaise*. Dans sa description de l'Angleterre ancienne et de ses premières populations, l'espace et le temps ne semblent pas compter : la description des côtes du Danemark lui sert pour évoquer l'aspect de celles de la Bretagne antique (p. 5); et à la vue des terrains communaux ou « commons » au cours de ses brefs séjours outre-Manche, il se représente fort bien l'état de la terre « au temps de la conquête » (*ibid.*). Le *De Moribus Germanorum* de Tacite,

1. Préface du dernier volume : *Les Contemporains*.

2. « But with the French ingenuity is apt to supply the place of observation ». *Op. cit.*, p. 291.

3. « He sees as much of the world as a man can do, whose whole field of vision extends along the Boulevards of Paris; everything else is in the clouds, unsubstantial, amusing, and essentially untrue ». (*Ibid.*).

complété par la conception légendaire du John Bull popularisé par la tradition étrangère, lui permet de brosser un premier portrait des envahisseurs (p. 6), portrait qui restera le même, « changé peut-être, mais en pis », quand ils auront pris pied dans leur nouvelle patrie (pp. 6, 9 et passim). L'auteur de l'*Essai sur Tite-Live* oublie que la *Germanie* de Tacite ne fut pas écrite avec le plus pur souci de la vérité historique et il se laisse même prendre à interpréter assez inexactement son texte[1]. Il précise sa documentation... au moyen du *Voyage en Danemark* de Dargaud, paru en 1861. Il nous garantit l'intégrité morale des anciens Saxons en nous apprenant qu'aujourd'hui, « en Islande, patrie des plus farouches rois de la mer, il n'y a plus de crimes : les prisons ont été employées à d'autres usages[2] »; puis il établit un hardi parallèle entre ces barbares « tardifs à l'amour » et strictement monogames, et les générations modernes chez lesquelles, lui assure Stendhal, les femmes, « une fois mariées, sont exactement des couveuses occupées à faire des enfants, et en admiration perpétuelle devant le faiseur[3] ». Mieux qu'une série d'exemples, nous avons la déclaration de Taine lui-même : « La Germanie aux IVe et Ve siècles, le Danemark et la Norvège aux VIIe et VIIIe, l'Islande aux Xe et XIe siècles » — il eût volontiers ajouté l'Angleterre du VIe au XIIe siècles — « offrent le même état, *et les documents de chaque pays peuvent combler les lacunes qu'il y a dans l'histoire des autres*[4] ». C'est bien là sa méthode, et le secret de sa faiblesse. V. Giraud a expliqué le processus très clairement : « Un sujet étant donné, il commence par l'étudier très sommairement et par s'en faire une première idée aussi exacte, aussi précise que possible. Cette vue générale, au lieu de la retenir uniquement à titre d'idée directrice, d'hypothèse à vérifier, à son insu, il la considère comme un programme à développer, comme un théorème à démontrer. Elle exerce un tel empire sur sa pensée qu'il devient presque incapable de voir les faits qui la démentent ou qui l'infirment. Il est de ceux qui, s'ils ne découvrent pas la vérité du premier

1. Voir à ce sujet P. Lacombe, *La Psychologie des individus et des sociétés chez Taine historien des littératures*, p. 28.
2. P. 64, note 2.
3. Citation de Stendhal, *De l'Amour en Allemagne*. Taine, p. 16, n. 2.
4. P. 9, n. 1.

coup, ne la découvriront jamais, j'en ai peur, par tâtonnements successifs [1] ».

Mais le procès de la fameuse théorie n'est plus à faire : ses mérites, ses heureux effets sur la critique postérieure, ont été reconnus, en même temps que les risques d'exagération qu'elle comporte et auxquels son créateur lui-même n'a pas échappé.

Ce qui importe avant tout, dans la question qui nous occupe, c'est de voir quelle compétence Taine a apportée dans cette tâche d'historien du Moyen Age littéraire anglais qu'il s'est assignée.

Il est d'ailleurs un moyen de dégager un peu ce qui ressort immédiatement de la critique littéraire de la gangue qui l'entoure, de ce système qui l'envahit et pèse sur elle de toute la force d'un préjugé. C'est de se reporter aux ébauches des trois chapitres (Les Saxons, Les Normands, La nouvelle langue) qui traitent du Moyen Age.

Ces ébauches, publiées dans la Revue semi-officielle de Hachette [2], furent composées cinq ans environ avant la parution du premier volume de l'ouvrage définitif. On est heureusement surpris, en les lisant, de voir que la théorie célèbre exposée dans l'Introduction [3] n'était pas alors définitivement éclose. On l'y trouve, certes, mais à l'état d'embryon, d'indication discrète.

L'examen de ces articles a d'ailleurs un autre intérêt. Le rédacteur de l'*Edinburgh Review*, faisant allusion aux remarques désobligeantes de Taine sur la race, le climat et le tempérament anglais, lesquelles, dit-il, forment la base fragile de tous ses arguments, déclare quelque part : « Elles conviennent mieux aux colonnes du *Charivari* qu'à une histoire critique [4] ». Dans un ordre d'idées analogue on doit admettre que Taine s'est laissé aller trop volontiers, dans l'expression de son mépris pour la pauvreté d'idées du

1. V. Giraud, *Essai sur Taine, son œuvre et son influence*, p. 52, n. 1.

2. *Revue de l'Instruction publique*, 17 et 31 janvier, 28 février, 12 mars 1856. Sous leur forme définitive, à part quelques variantes sans importance, les trois chapitres furent publiés par fragments plus tard, dans : *La Revue Nationale* du 10 mai 1862, les *Débats* des 16, 17, 18, 24 et 25 décembre 1862, et la *Revue Germanique* du 1er janvier 1863.

3. Parue elle-même sous le titre « L'Histoire, son présent et son avenir », dans la *Revue Germanique*, en 1863.

4. *Op. cit.*, p. 324.

Moyen Age et en particulier pour la scolastique, à des réflexions peu dignes d'un esprit large et indulgent, et qui sentent trop leur M. Homais[1].

Or, il est curieux et assez amusant de voir que, si les premiers articles contiennent certains de ces passages, Taine éprouve ici le besoin de prendre des précautions infinies pour ne pas effaroucher ses lecteurs. Même quand il ne fait que traduire Chaucer, il ajoute cet avertissement plein de circonspection : « Je prie le lecteur de considérer : 1° Que ce n'est pas moi qui parle, mais Chaucer que je traduis mot à mot; 2° Que Chaucer a les libertés du XIVe siècle; 3° Qu'il est à peu près hérétique; 4° Que les gens dont il parle sont morts depuis cinq cents ans[1] ».

Les circonstances ont changé dans l'intervalle qui sépare la publication de ces articles de la rédaction définitive. Taine, longtemps harassé par une administration hostile à ses idées, s'il n'était pas encore complètement réhabilité à ses yeux, pouvait du moins compter sur une nomination intéressante à brève échéance et ne se croyait plus tenu aux mêmes ménagements. Sa conception de la critique historique s'est précisée sous une formule définitive. Enfin, après une révision consciencieuse, il a corrigé et complété son premier travail. C'est d'après cette forme définitive qu'il nous faut le juger.

La plus grave lacune qui soit dans l'*Histoire de la Littérature Anglaise* est évidemment l'omission celtique parmi les éléments constituants de la race, et de son influence sur la production littéraire.

« En 449, les pirates du Jutland abordèrent pour la première fois dans l'île de Bretagne. Avec leurs épées et leurs lourdes haches, ils défirent les Pictes ennemis des

1. Voir par exemple vers la fin du chap. III, p. 211 et la note. Et rapprocher le ton de ce passage de la note si peu courtoise de la page 131 à l'adresse des Anglais : « Les Anglais oublient toujours d'être polis et ne voient pas les nuances des choses.»

2. *Revue de l'Instruction publique* du 13 mars 1856, p. 687, col. 3, note. A propos du Conte du Moine. Ces précautions n'étaient pas superflues, puisque quelque temps après Hachette sermonna Taine, l'engageant « à ne plus écrire une seule allusion philosophique, rien que de la critique littéraire » accompagnant même cette injonction, à ce qu'il semble, d'une menace de lui couper les vivres s'il ne se soumettait. Voir Corresp. II, p. 164.

Bretons; puis, voyant que le pays était bon, ils tuèrent les Bretons et prirent le pays. Leurs frères de Saxe, « les hommes aux longs couteaux » et plus tard les Angles, accoururent par multitudes. Les Bretons furent massacrés, devinrent serfs ou furent confinés dans le pays de Galles; et les sauvages du Danemark et des bords de l'Elbe fondèrent le peuple Anglais. » Ces quelques lignes constituent le début du premier article de la *Revue de l'Instruction publique* et servent d'introduction à l'étude de Taine sur le Moyen Age Anglais. Les Bretons ainsi « tués » par les pirates du Jutland, puis à nouveau asservis et massacrés par les Angles et les Saxons, sont exécutés plus sommairement encore dans la rédaction définitive (p. 12) et il n'est plus question d'eux par la suite.

Admettre ainsi l'extinction d'une race par massacre en masse ou asservissement, — phénomène en somme fort rare dans l'histoire du monde — c'est, dans le cas des diverses branches de la race celtique, méconnaître grossièrement les faits. Non seulement les Celtes de Bretagne avaient été, au témoignage de Diodore de Sicile et de Strabon, dotés d'une industrie, d'un commerce et d'une civilisation relativement avancés; non seulement ils conservèrent assez de vitalité pour effacer les traces de la première invasion romaine et refaire de leur pays un pays Britannique jusqu'à l'arrivée de Claudius; mais, guidés par les clercs qui étaient venus à eux d'Irlande et s'étaient établis presque partout — depuis l'île d'Iona au Nord, où Colomban fonda un centre puissant d'évangélisation et de civilisation chrétiennes, jusqu'à Glastonbury au sud où une flamme allumée au même foyer ne cessa de brûler et d'éclairer malgré la fureur de la tempête — ils furent toujours imbus d'un riche esprit poétique qui devait féconder l'âme anglo-saxonne et, s'unissant à l'esprit nouveau importé à la conquête, contribua à former cet admirable composé qu'est le génie littéraire anglais.

S'il est vrai que la propriété des terres Galloises passa aux mains des envahisseurs, comme en témoigne le Domesday-book, il n'est pas moins certain que la terre elle-même fut toujours cultivée et habitée par les anciennes populations; c'est précisément cette situation qui explique la fusion des

deux races et des deux génies analogue à celle qui unit Anglo-Saxons conquis et envahisseurs Normands.

Que la littérature celtique ne soit pas morte, en dépit du long silence que lui imposèrent les invasions dans l'Angleterre proprement dite, on le voit par les emprunts que la pensée anglaise fit pendant longtemps aux légendes et aux traditions des Gaels, et par le fait que les œuvres des bardes furent transmises à la postérité et, sous la domination Normande même, pendant le règne d'Henri Plantagenet, mises en recueils dans le Livre Noir de Carmathen et les Mabinoggion.

C'est cet esprit celtique qui, resté plus pur dans les régions moins atteintes par la conquête, devait, par exemple, donner naissance à cette magnifique floraison de ballades jaillie de la frontière écossaise au XVI^e^ siècle, inspirer ces amants de la nature que furent Dunbar, Douglas, Lyndsay, puis Fergusson et Burns, et manifester son influence jusque dans les trésors de la littérature anglaise, les œuvres de Wordsworth, Byron, Shelley, Browning, Tennyson et de bien d'autres. C'est lui qui, de nos jours même, où la souveraineté matérielle et morale de l'Angleterre en Grande-Bretagne est plus fortement assise que jamais, pousse des rejetons si vigoureux en Écosse que l'on a pu parler de Renaissance Celtique et que certains même voient là le présage et le point de départ d'un réveil national.

Cette omission de Taine a pour corollaire l'absence de toute allusion aux fameuses légendes Arthuriennes qui, bien mieux que les épopées françaises, devaient exciter l'enthousiasme des siècles futurs.

Par là, Taine a laissé échapper l'occasion de donner à sa théorie une ampleur qui en eût atténué l'artificialité. Sa description du développement du génie anglais est incomplète parce qu'il a ainsi négligé un élément essentiel, si bien fondu aujourd'hui avec les autres qu'il est souvent inséparable, voire indiscernable, mais dont l'existence et l'action n'en sont pas moins très réelles. L'esprit celte, mêlé à l'esprit saxon pendant des siècles et, à des degrés divers, dans presque toutes les régions de la Grande-Bretagne, lui a apporté une imagination luxuriante, un mysticisme pénétrant, une invention prodigieusement fertile; un grand amour de l'har-

monie et des subtiles tonalités musicales et poétiques; une tendance à l'enthousiasme, correctif salutaire du pessimisme inhérent à l'âme germanique; l'amour-passion et le dédain des conventions morales qui, si nous en croyons Taine, étaient si étrangers à ces Saxons « tardifs à l'amour » et si respectueux de la famille; une veine satirique qui, étroitement apparentée à l'esprit français, devait précéder et renforcer l'influence de ce dernier.

Mais le legs principal de la poésie celte au génie anglais fut son amour fervent de la nature et surtout de la nature sauvage qui avait été son berceau. Tandis que les Germains voyaient dans cette même nature une source de mystères et de terreurs, un lieu peuplé d'oiseaux fantastiques aux cris de démons, rempli de marais et d'abîmes où gîtaient des monstres malfaisants tels que Grendel et sa mère, le Celte lui prêtait une âme et s'abandonnait à son charme : les premiers poètes de Northumbrie, héritiers des moines Irlandais, décrivent avec enthousiasme la fureur de la mer qui s'écrase sur les côtes; Layamon, poète de Galles, est animé de la même ferveur; l'auteur de *Sire Gauvain et le Chevalier Vert* [1] aime d'amour les rocs, les collines et les bois qui couvrent son pays. Quand, plus tard, au XVI^e^ siècle, la description de la nature devient conventionnelle, en Angleterre, elle reste naturelle et passionnée en Écosse. Et c'est encore en Écosse que le « retour à la nature » prendra naissance au XVIII^e^ siècle.

L'apport celte n'eût pas suffi, à lui seul, à produire une littérature aussi riche et diverse que la littérature anglaise, et il est certain que la littérature proprement celte dégénéra, mourut d'enflure ou d'inanition. Mais, corrigeant comme il le fit les tendances opposées de l'esprit saxon, l'esprit celtique a joué dans la constitution de l'esprit national un rôle éminemment salutaire. Le négliger, c'est ignorer un des facteurs les plus intéressants dans la formation de la race.

Cette lacune est en quelque sorte compensée, dans l'œuvre de Taine, par la place exagérée qu'il fait aux récits héroïques Scandinaves.

1. *Sir Gawayn and the Green Knight*, éd. R. Morris. Early English Text Society, O. S. 4. Taine aurait pu consulter l'édition de Madden, pour le Bannatyne Club, 1839.

Dans une portion de son premier chapitre intitulée « Les instincts nobles en Germanie » (p. 15 sq.), il introduit de longues et intéressantes citations des sagas Norroises. Et c'est d'elles qu'il passe aux œuvres d'inspiration guerrière en Grande-Bretagne, cette « Germanie en dehors de la Germanie » (p. 52), principalement à *Beowulf*.

Or, la simple lecture de ces citations suffit à faire sentir la différence qu'il y a entre les unes et les autres : à cette « rosée de meurtres » qui imprègne les Sagas et révèle le barbare avec sa frénésie sanguinaire et stupide déchaînée dans toute son horreur, Beowulf, « chevalier avant la chevalerie » (p. 29) substitue le dévouement du héros pour une grande et digne cause, le salut de ses compatriotes; à la perfidie quasi innée des guerriers scandinaves succèdent, dans l'épopée anglo-saxonne, les « amitiés viriles » (p. 26), la fidélité aux chefs jusqu'à la mort (p. 25), le respect de la parole donnée (p. 26); au mépris souverain de la femme, un respect qui « égale tout ce qu'ont pu inventer nos délicatesses modernes[1] », l'amour qui « n'est point un amusement et une volupté, mais un engagement et un dévouement » (p. 29). Seuls, les noms des personnages, le cadre naturel et les sentiments qu'il inspire rappellent les sagas, et le trait dominant qui forme un contraste décisif avec elles est bien celui qu'a relevé Taine : « C'est la grandeur du cœur ici qui fournit à l'imagination sa matière ».

Combien typique est cette divergence entre la justesse d'observation manifestée par Taine dans l'analyse d'une œuvre en elle-même et le jugement d'ensemble porté par le philosophe imbu de sa théorie. Il a recours ici au même procédé qu'il appliquera à Alfred et, s'en tenant aux « prévisions du cabinet[2] », il conclut en substance : *Beowulf* est Scandinave, *Beowulf* est tout païen; alors que, si l'armature

1. P. 28. Il est vrai que ceci est dit à propos d'un poème d'Alfred, qui vient près de cinq siècles après l'historique Beowulf, mais le manuscrit de *Beowulf* est contemporain d'Alfred et, en tous cas, dans la pensée de Taine, cela s'applique aux siècles précédents.

2. On connaît la satisfaction qu'éprouva Taine à son arrivée en Angleterre : « ... J'ai pris de l'estime pour la littérature et les renseignements qu'elle peut donner; il me semble que les jugements qu'elle me suggérait à Paris n'étaient point faux; *la vue des choses n'a point démenti les prévisions du cabinet*, elle les a confirmées, précisées, développées, mais les formules générales restent, à mon avis, entièrement vraies » (Lettre à Guil. Guizot.. Corr., II, p. 202).

du poème anglo-saxon est bien dérivée des Eddas païennes, l'esprit qui l'anime est diamétralement opposé au leur. Entre les deux il y a une solution de continuité des plus nettes Or, un seul mot donne la clé de la métamorphose : Christianisme. L'auteur de *Beowulf*, ou du moins de la version qui nous est parvenue, est bien le descendant des adorateurs de Thor, mais il a appris, lui, à connaître un Dieu nouveau.. et les retouches et les mutilations qu'il a maladroitement opérées sur son modèle prouvent bien qu'il entendait apposer le sceau de nouvelle foi sur le récit que lui avaient transmis ses ancêtres. Et il y est parvenu, quitte à faire craquer le cadre primitif et à semer le tableau de disparates étranges.

Ceci dit, rendons à Taine cet hommage d'avoir su donner du contenu du poème et des quelques récits analogues qu'il cite (pp. 35 sq.) un compte rendu fort exact. Ici, la critique délicate se dégage un moment des entraves de la philosophie. Son analyse est lumineuse, ses citations sont judicieusement choisies; mieux encore, il a fort bien vu que dans *Beowulf* nous avons une image fidèle des mœurs guerrières de l'époque où le poème fut composé. La même vigueur d'analyse se remarque dans son étude des autres œuvres, soit « païennes », soit chrétiennes, de la littérature anglo-saxonne, depuis le chant de guerre de Finsburgh, le poème sur la mort de Byrthnoth ou l'Hymne des funérailles, jusqu'aux paraphrases bibliques du « Milton barbare », Caedmon. Débarrassés des « idées » tendancieuses qui prétendent les éclairer, les examens critiques de Taine sont remarquables de justesse, de précision et d'élégance.

Malheureusement, sa passion ne le quitte guère et, quand il en vient aux œuvres de langue latine — ou inspirées du latin — il n'a point d'expression trop forte pour exprimer son dédain. Bède, l'honnête et charmant historien de son époque, est tout juste cité, et comme témoin et écho de la décrépitude de son siècle (p. 52). Aldhelm, Alcuin, par les petits côtés de leur œuvre — les seuls que Taine ait vus — ont pu mériter le reproche qu'il leur adresse d'être des imitateurs savants et puérils. Ils ont, du moins, le grand mérite — qu'il ignore — d'avoir, à travers des temps tourmentés, maintenu vivante la flamme du savoir et continué, sous leur déguisement latin, la tradition de la vieille poésie et

du vieil esprit anglo-saxon, formant entre le passé et l'avenir un lien solide qui, à lui seul, suffirait à expliquer ce fait essentiel : la persistance du génie national jusque, et par delà, la conquête Normande.

Dans Alfred, envers qui il n'est pas dépourvu de toute sympathie, Taine encore ne voit que le conteur naïf appliqué à élever le niveau social de ses sujets barbares, ignorant lui-même et s'efforçant, au moyen d'une prose « semblable à un conte de fée qu'une nourrice fait à un enfant » (p. 54), de faire entrer sa « pensée bégayante » dans ces dures cervelles. Efforts condamnés à l'insuccès, ajoute Taine, car : « c'est la bête humaine alors qui est maîtresse; l'esprit ne peut trouver sa place parmi les révoltes et les appétits du sang, de l'estomac et des muscles » (p. 59). Conclusion assez inattendue après le tableau idyllique des « sentiments nobles en Angleterre ! »

La naïveté des écrits d'Alfred est indéniable; mais, ne constitue-t-elle pas leur principal charme? Et n'y a-t-il pas dans Alfred un aspect infiniment plus important et plus intéressant? Arrivé au trône à un moment où les mœurs en effet avaient sensiblement rétrogradé, non seulement parmi les nobles ignorants, mais, chose plus grave, chez le clergé ignorant et relâché, Alfred, seul, entreprend, avec une patience, une détermination, une persévérance héroïques, de refaire l'éducation de son peuple. Nouveau Charlemagne, il attire à sa cour tout ce que le monde civilisé d'alors contenait de savants. Comme Charlemagne, mais bien mieux que lui, il se met à la besogne, apprend le latin, traduit, compile, compose. Historien exact, législateur et légiste, traducteur de livres à l'usage du clergé ou de son peuple, il devient le vrai fondateur de la prose anglaise, prose totalement différente du style poétique anglo-saxon, prose vraiment nationale, instrument des chefs-d'œuvre de l'avenir. Curieux de savoir, pénétré du caractère international de la littérature, génie composite et cependant foncièrement anglais, Alfred a tous les traits des hommes de la Renaissance.

Nullement original par le fond, il est essentiellement personnel par bien des côtés. Il se fait naïf comme un enfant pour se mettre à la portée des grands enfants que sont ses vassaux. S'il corrige, mutile le livre de Boèce ou en fausse

même le sens, c'est pour l'adapter à son auditoire — Taine le reconnaît — ce ne peut donc être par ignorance comme il le laisse entendre. Et, pour ne retenir que cet exemple, ajoutons que dans cet ouvrage il est facile de sentir partout la personnalité d'Alfred, seul, méconnu et impuissant comme Boèce, cherchant comme lui à se consoler de l'ingratitude et de l'inertie qui l'environnent, mais avec des sentiments plus chrétiens que dans l'original.

De plus il est injuste de passer sous silence l'activité politique du grand roi, si l'on prétend l'estimer à sa vraie valeur. Accomplir ce travail ingrat de réformateur et d'éducateur, alors qu'à chaque instant il lui faut prendre les armes, lutter contre un envahisseur redoutable, fuir, se cacher, et défendre ou reprendre pied à pied le pays, c'est là une tâche gigantesque que Charlemagne lui-même n'a pas accomplie et qui fait de l'œuvre d'Alfred l'œuvre la plus grandiose et la plus pathétique à la fois. Mais lui-même et ses successeurs immédiats furent victimes des nécessités de l'heure : il leur fallut « faire de l'histoire, non de la littérature, unir l'Angleterre, non l'éduquer [1] ». Et une fois de plus, Taine laisse échapper l'occasion de nous donner une étude palpitante d'intérêt sur l'influence du « moment » sur les lettres de ce siècle. Son angle de vision reste le même, et nul ne l'expliquerait mieux qu'il ne fait lui-même dans une lettre à Guillaume Guizot, qui venait d'écrire lui aussi une étude sur Alfred : « Vous me disiez que sur Alfred vous me réfutiez d'un bout à l'autre. Je ne le crois pas. Nos deux points de vue diffèrent, voilà tout. Vous dites : A considérer les barbares parmi lesquels Alfred avait été élevé, on doit le tenir pour un homme très réfléchi, très sensé, inventif et lettré. J'essayais de dire : quoiqu'il soit le Charlemagne de son siècle, on trouve dans ses écrits et dans sa vie les traces de la barbarie qui l'entourait. Selon vous, il est civilisé par rapport aux barbares; selon moi, il est barbare par rapport aux civilisés ». Et il ajoute cette conclusion déconcertante : « Les deux jugements peuvent très bien aller ensemble, et pour moi j'accepte le vôtre de bon cœur [2]. »

1. Stopford Brooke.
2. Corresp., II, p. 139.

Abordant la période du Moyen Anglais, qui va de la Conquête Normande à la fin du XIV^e siècle, Taine, fidèle à sa méthode, consacre de nombreuses pages — en fait, presque tout son deuxième chapitre : « Les Normands » — à l'analyse du caractère et du passé littéraire des envahisseurs, pour arriver à préciser leur apport au vieux fonds indigène. Étude essentielle et parfaitement justifiée. Utilisant les résultats de la critique antérieure et, pour l'histoire, empruntant les faits surtout à A. Thierry, Taine donne ici une esquisse fort claire et traditionnelle pour le fond. Il est plus original quand il insiste sur le fait que les conquérants étaient eux-mêmes « francisés » lorsqu'ils prirent pied en Grande-Bretagne et que, par conséquent, la Conquête fut essentiellement une conquête française.

Le passage (ch. II, section IX)[1] où il analyse la constitution anglaise et esquisse son élaboration, est bien informé et, comme toujours, lumineusement exposé. Mais il eût, sans aucun doute, mieux rempli encore son office d'historien de la littérature si, au lieu de se contenter d'écrire une page d'histoire constitutionnelle, il était allé plus loin et avait essayé de faire voir la répercussion de cette évolution politique dans l'ordre intellectuel. Ces trois siècles — les plus importants, à cet égard, de toute l'histoire de l'Angleterre — ont vu s'élaborer et se préciser les éléments d'une constitution qui, dans ses grandes lignes, n'a plus changé par la suite. Mais, concurremment à cette conquête de la liberté par une nation et son parlement, derrière cette naissance d'une nation nouvelle et bien différenciée, issue de la fusion des éléments hétérogènes qui la constituent, il y a plus. Il y a la formation d'une nouvelle langue, d'un nouveau génie, par la fusion des deux langues principales en usage et la fécondation du vieil esprit national par l'apport des conquérants : en même temps que le peuple prend conscience de lui-même et commence à réagir contre l'immixtion d'éléments étrangers en politique, il réagit contre l'importation en masse d'œuvres étrangères en littérature et contre l'imposition d'une langue

1. P. 131. Cette section est comprise sous le n° VII dans l'argument placé en tête du chapitre. Cette divergence entre les divisions des têtes de chapitres et celles du texte lui-même est un des points qui demandent une rectification dans les futures éditions ou réimpressions.

qui n'est pas la sienne. Et c'est ainsi que Taine devait trouver dans l'histoire littéraire de ces trois siècles un nouvel exemple typique à l'appui de sa fameuse théorie. Dans une nation affaiblie et divisée, les conquérants ont transfusé un sang nouveau et généreux qui n'a pas changé la nature de la malade ni même son tempérament, mais qui est venu enrichir l'un et l'autre; et le résultat de cette transfusion a été, dans une nation nouvelle et indépendante, un génie nouveau et vraiment original qui, dès la première moitié du XIV^e^ siècle, recommence à se manifester par des œuvres remarquables, cette fois bien anglaises.

Certaines phrases de Taine montrent qu'il avait senti cette répercussion; cependant, d'après son exposé, on a l'impression fausse non d'une fusion intime, mais plutôt d'une juxtaposition des deux génies anglo-saxon et français. S'il avait procédé autrement, il eût été moins sévère pour les productions des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Il ne voit là, et très justement, que traductions et imitations (ch. II, p. 95), et donc manque total d'originalité. Mais pouvait-il en être autrement dans les circonstances, et notre critique, moderne incorrigible, ne se plaint-il pas de voir le génie anglais chercher un guide pour apprendre à marcher sans soutien? Et d'ailleurs, combien de très grands auteurs ne faut-il pas condamner si l'on voit, à priori, dans l'imitation un vice rédhibitoire?

Au reste, Taine se laisse ici encore égarer par son mépris souverain pour le Moyen Age : son attaque contre la scholastique qui vient, après son étude de Chaucer, jeter une ombre froide sur un tableau riant, est juste dans l'ensemble, mais l'insistance qu'il y apporte en fait un pamphlet de proportions excessives. Si enfin on veut le prendre au sérieux lorsqu'il affirme une « analogie de situation entre l'architecture et la littérature » (cf. ch. III, sect. II, et pp. 56 sq.) et qu'on le voit ensuite qualifier les splendeurs du gothique anglais de « décorations d'opéra » (p. 57) qui lui rappellent le rococo du XVIII^e^ siècle[1], on sera moins que jamais disposé à accepter, sans de grandes réserves, son jugement sur la littérature de l'époque.

1. T. cite à l'appui de son affirmation Renan, *De l'Art au Moyen Age*. On retrouve la même idée dans la *Prière sur l'Acropole*. Plus loin (p. 165), Taine compare Chaucer aux cathédrales gothiques manquant, comme lui, de substance et de solidité.

Cette attitude de Taine en face du Moyen Age explique en partie le choix des œuvres qu'il passe en revue. La liste est loin d'être complète et le choix n'est pas toujours heureux. Il serait cependant injuste, de faire tomber sur lui toute la responsabilité de ce double défaut. Si, pour la période anglo-saxonne, il avait été assez heureux pour avoir connaissance de presque toutes les œuvres qui nous sont parvenues, il se trouvait, pour ce qui concerne la deuxième partie du Moyen Age, en face d'un champ encore en friche. La critique anglaise et étrangère — celle-ci, surtout allemande — devait faire de grands progrès sous ce rapport durant le dernier tiers du XIX^e^ siècle, mais les sociétés qui devaient mettre au jour et scruter de nombreux textes étaient encore alors en enfance ou même à naître [1].

Il ne peut être question de relever ici dans le détail les omissions, les inexactitudes de l'exposé de Taine, encore moins de discuter ses jugements sur chaque auteur ou chaque texte. Il est seulement regrettable qu'il n'ait pas accordé une place plus grande à la poésie lyrique proprement dite soit dans la période anglo-saxonne, soit après la conquête [2]. Les œuvres de Cynewulf, que Taine ne cite même pas [3], ou celles qui lui sont attribuées, lui auraient révélé des sentiments profonds exprimés avec force et non sans art. Les *Enigmes*, dont il se gausse, contiennent non seulement le produit d'une imagination — au sens poétique — très puissante, mais un sentiment de la nature si sincère et si pittoresque qu'il n'a été surpassé dans aucune littérature à cette époque et qui soutiendrait la comparaison avec bien des grands poètes des siècles futurs — accents isolés, peut-être, mais d'autant plus beaux dans leur beauté étrange —, une richesse de vocabulaire, une originalité de

1. L'*Early English Text Society* ,la plus importante de ces sociétés savantes fut fondée en 1864; la *Chaucer Society* en 1868. Taine avait cependant à sa disposition des publications de valeur, comme celles de la *Camden Society* (fondée en 1838), de la *Percy Society* (1840-1852), les *Philological Society Transactions* (1834 sq.), et d'excellentes éditions publiées par des cercles littéraires tels que le *Roxburghe Club* (1844 sq.), et le *Bannatyne Club* (1823 sq.).

2. Il admet l'existence du lyrisme dans la poésie primitive (v. pp. 36, 39, 42), mais semble croire que la veine lyrique fut ensuite submergée et ne reparut pas de tout le Moyen Age.

3. Seul le nom de Cynewulf a été timidement ajouté plus tard, en note (p. 48).

vision, des descriptions multiples du ciel, des vastes et mystérieuses forêts et des animaux qui les peuplent, de la mer surtout, avec toute la ferveur d'un Tennyson; veine riche, dont la source n'est exclusivement ni germanique, ni celtique, mais qui montre déjà une première cristallisation des apports ancestraux et constitue la première expression de ce sentiment de la nature riante et animée qui produira tant de chefs-d'œuvre en ce pays.

Taine eût pu, en s'arrêtant là un instant, faire circuler un courant d'air frais dans cette atmosphère lourde d'avant la conquête normande. Et, dans la période qui suivit celle-ci, il eût dû, de même, accorder plus d'attention aux ballades, aux chansons [1] : à tout ce qui, en un mot, prouve que, sous la vague de didacticisme qui submerge l'époque, quelques rocs persistent, solidement assis sur le fond de la race et sur lesquels, plus tard, quand l'horizon sera plus serein, s'élèveront des merveilles artistiques.

Si Taine avait connu *La Perle* [2], il eût vu que, à l'époque même où, suivant son expression, « toute l'encyclopédie des écoles descend dans la rue », il y avait, à côté de Chaucer, un auteur capable, tout en empruntant l'idée de son poème à Boccace, de produire, sous forme d'élégie, une pièce exquise de lyrisme narratif; tout comme, dans la génération suivante qui, tout compte fait, marque bien un recul, il y eut encore de vrais poètes capables d'écrire le Débat entre *le Hibou et le Rossignol* [3], la ballade épique de *la Chasse dans les Cheviots* [4], et surtout le délicieux petit poème intitulé *La Jeune fille Brune* [5]. C'est là qu'il fallait chercher les traces du génie national, imperceptibles peut-être auprès de la « charretée de décombres scolastiques » dont parle Taine, mais bien réelles, et n'attendant que des temps plus favorables pour s'épanouir en une magnifique floraison.

Même dans cette « charretée de décombres », même sur ce « fumier du Moyen Age », un peu de sympathie — et parfois

1. Il n'en donne que quelques citations brèves, empruntées directement et mot pour mot à Warton, p. 102. (Cf. Warton, I, p. 28 sq.; éd. de 1841).

2. *Pearl*, éd. J. Gollancz, 1907.

3. *The Owl and the Nightingale*, éd. Stevenson, Roxburghe Society, 1838, et autres éditions plus récentes.

4. *Chevy Chase.*

5. *The Nut-Brown Maid.*

un peu plus d'esprit critique — lui eussent fait découvrir des richesses... tout en évitant des inexactitudes. Les légendes qui fourmillent dans les Voyages de Sir John Mandeville (lequel n'avait d'ailleurs pas « couru l'univers » du tout) ne sont pas plus fantastiques que celles que rapporte Montaigne sur les peuples lointains. Layamon « balbutie » si on le compare aux historiens modernes, mais il n'est pas un copiste servile de Wace comme l'affirme Taine : patriote ardent et croyant à l'âme celte, il fait passer dans son œuvre une flamme qu'on ne sent pas dans le récit régulier et terne du savant Wace et, tout en s'inspirant du modèle Anglo-Normand, Layamon est assez indépendant pour employer une langue purement anglaise [1].

Par contre, les « insipides modèles » d'ouvrages comme ceux de Robert de Bourne ou de Robert de Gloucester sont non pas français, mais soit Anglo-Normands, soit latins et écrits en Grande-Bretagne, et donc appartiennent déjà à la littérature nationale. Adam Davy (qui, en comparaison avec d'autres, eût pu être omis sans grand dommage) n'a nullement « versifié des histoires tirées de l'Écriture ». Taine mentionne les « chansons de Geste » en termes très généraux (p. 104 sq.), pour montrer quels étaient les goûts des barons, mais, passant sous silence, comme nous l'avons vu, les plus importantes, celles du cycle Arthurien, il met sur le même pied des légendes d'origine Norroise comme le Roi Horn, et d'autres qui célèbrent des personnages nationaux tels que Guy de Warwick, en une énumération d'ailleurs très incomplète; faisant remarquer que ces récits légendaires — ou plus exactement leurs contrefaçons — furent « enterrés pour toujours par Cervantès », il semble oublier que Chaucer bien avant lui avait chanté leur oraison funèbre sur un ton héroï-comique [2].

Mais Taine cite longuement les « Gestes » de Robin Hood, qui furent certes chères au folk-lore indigène, mais dont le texte, après tout, ne remonte pas au delà du XVI^e^ siècle, leur héros étant mentionné pour la première fois dans la *Vision de Piers Plowman* (1377). Il est, en tout cas, exagéré de voir en lui « *le* héros national » (p. 125) quand il existe dans

1. 87 mots romans sur 32.241 vers est une proportion impressionnante.
2. V. la légende de *Sir Thopas*, dans les Contes de Cantorbéry.

la littérature du XIVe siècle une figure telle que celle de Sire Gauvain, qui est à la fois rattachée au fonds de la race indigène et plus représentative de l'idéal chevaleresque anglais de tous les temps [1]. Ce n'est qu'en forçant les textes sous la pression d'une idée préconçue que Taine peut se servir de Robin Hood pour marquer « l'opposition du héros populaire en France et en Angleterre » (ch. II, Par. 8) : si Robin Hood est « saxon d'abord » (p. 125), il faut admettre qu'il ressemble bien peu aux guerriers cruels et lourds que Taine nous a décrits plus haut, et d'autre part Renard, Panurge et Figaro ont avec lui au moins autant de points communs que de différences.

Taine est doublement injuste envers l'auteur de *Piers Plowman*, en lui déniant l'originalité, et en voyant en lui un réformateur à la manière de Luther. « Sans doute les traces du goût français y sont visibles; il n'en saurait être autrement » dit-il. Et il a ici en vue l'emploi de l'allégorie. Mais celle-ci n'était-elle pas naturalisée depuis longtemps [2]? Et c'est en vain que l'on a cherché à découvrir les « sources » françaises de *Piers Plowman* [3]. Aucune œuvre du Moyen Age n'est plus nationale. Aucune ne donne une idée plus exacte des mœurs de l'époque, aucune n'interprète mieux les sentiments de la masse de la nation. De plus, au point de vue littéraire, elle n'est surpassée en ce siècle que par les *Contes de Cantorbéry*.

Quant à comparer son auteur à Luther, c'est un procédé sujet à caution, car si le poème est rempli d'une passion intense et d'un pieux courroux contre les marchands du Temple, cette passion et ce courroux sont inspirés par une foi ardente, mitigés par un penchant naturel à la tristesse et toujours orthodoxes dans l'intention : L'auteur de *Piers Plowman* réclame une réforme, non une révolution, il n'a aucun désir de bouleverser ni même de modifier la structure de l'Église; il ne veut qu'en éliminer les éléments de désintégration et la ramener à l'idéal de l'Évangile.

1. Paul Lacombe demande avec raison : « Allons-nous donner la popularité de Mandrin comme témoignage irrécusable de l'énergie active du Français? » (*La Psychologie*, etc., p. 62).

2. On la trouve dès la première moitié du XIIe siècle, dans une homélie (*Sawles Warde*) qui n'est pas sans analogie avec les œuvres de Bunyan.

3. Miss Owen. *P. Plowman. A comparison with French allegories*, 1915.

L'étude de Taine sur *Piers Plowman* n'est pas une étude de critique littéraire, c'est un nouveau prétexte à dissertation sur son mode favori et il ne manque pas d'en tirer cette conclusion mal justifiée par les prémisses : « Déjà paraît la conception du Monde propre aux peuples du Nord, toute triste et morale : on n'est point à l'aise dans ces pays : il y faut lutter à toute heure contre le froid, etc... De là la mélancolie et l'idée du devoir »! (p. 146). Conclusion d'autant plus inattendue qu'à la même époque Taine séduit par le charme de Chaucer, trouve dans sa poésie « la magnifique fraîcheur du paysage humide et du printemps anglais » (p. 204)! Il n'est pas tout à fait juste non plus de mettre sur le même pied Langland et Wycliff. Mais la pauvreté de l'étude de Taine sur ce dernier est excusable. Wycliff était alors — comme il est encore aujourd'hui — bien mal connu et ses œuvres imparfaitement éditées. Il y aurait donc mauvaise grâce à reprocher à Taine d'avoir méconnu un homme qui exerça une influence si profonde et si durable et qui eut, par dessus tout, le mérite considérable d'aider par la parole et par l'exemple, au progrès, et au triomphe de la langue du pays.

On ne saurait non plus lui faire un grief de n'avoir accordé qu'une simple mention à Richard Rolle de Hampole (p. 99), l'ermite mystique du Yorkshire, qu'un de ses éditeurs — non sans quelque excès d'enthousiasme — a appelé « un Père de l'Église anglais » et « le vrai père de la littérature Anglaise »[1], puisqu'aujourd'hui encore, presque tous les historiens de la Littérature Anglaise persistent à voir avant tout en lui l'auteur de l'*Aiguillon de la Conscience*[2], œuvre qui n'est très probablement pas de lui[3] et qui, en tout cas, est bien en marge de la masse de ses œuvres authentiques et représentatives.

Enfin Taine passe sous silence la littérature Anglo-Normande ou Anglo-Française, en vertu du préjugé tenace qui la fait toujours traiter comme la parente pauvre que personne n'est disposé à reconnaître. Les érudits anglais sem-

1. C. Horstamm. *Yorkshire writers.* R. Rolle of Hampole, An English Father of the Church., I, 1895; II, 1896 (Ce sous-titre ne figure pas dans le vol. II). Cf. II, p. xxxv : « He is the true father of English literature ».

2. The *Pricke of Conscience*, éf., E. Morris. 1863.

3. Cf. H.-E. Allen, *The Authorship of the Pricke of Conscience*, 1910.

blent oublier que la langue n'est pas un indice nécessaire qui permette de rattacher une œuvre à un centre littéraire, et que, d'ailleurs, cette langue fut celle de l'élite intellectuelle de leur pays pendant plusieurs siècles. Et les efforts des savants français, dirigés vers l'aspect linguistique de l'Anglo-Normand — qu'ils regardent à bon droit, en tant que littérature, comme un domaine étranger — n'ont pas suffi à empêcher que cette terre ne reste lamentablement en friche.

On est heureux, après ce réquisitoire, de pouvoir reconnaître que le dernier des chapitres que Taine a consacrés à la littérature médiévale anglaise contient une étude admirable sur Chaucer. Là, Taine, oubliant quelques instants sa « philosophie », redevient purement critique, et, immédiatement, il excelle. Sans doute, il attribue à Chaucer un nombre considérable d'œuvres qui ne sont pas de lui. Mais l'erreur est pardonnable : le canon des œuvres de Chaucer, nous l'avons dit, n'était pas encore établi; elle est aussi sans conséquence : la plupart de ces apocryphes sont des poèmes non dépourvus de valeur et qui présentent parfois une affinité réelle avec les enfants légitimes de l'auteur des *Contes de Cantorbéry*.

Après avoir donné des œuvres principales une analyse exacte et limpide agrémentée çà et là d'abondantes et judicieuses citations élégamment traduites, Taine, infiniment mieux que personne n'avait fait avant lui, dégage les traits principaux et les mérites particuliers du génie de Chaucer. Avec une remarquable perspicacité, il montre que, « pour la première fois, chez Chaucer comme chez Van Eyck » — admirable rapprochement — « le personnage prend un relief... est un individu et un type, et reste debout dans la mémoire humaine comme les créatures de Shakespeare et de Rubens » (pp. 196-97); qu'avec Chaucer, « la réflexion commence à poindre et aussi le grand art : Chaucer ne s'amuse plus (?), il étudie » (Enfin, des *idées !*). L'art de la composition (« Pesez ce mot : l'ensemble »), l'adresse avec laquelle « chaque conte est approprié au conteur », le coloris du style et la propriété des termes, tous ces mérites qui annoncent un âge nouveau, Taine les fait ressortir de façon magistrale. D'aucuns trouveront peut-être dans son exposé

trop de distinctions, de classifications, mais ce sont là les défauts d'une grande qualité, d'une qualité nationale, si l'on veut, et qui, ici du moins, a servi Taine admirablement et fait de son chapitre sur Chaucer une étude qui restera classique.

Ajoutons que, lorsqu'il traite des auteurs secondaires de cette époque, Taine porte encore des jugements fort exacts. Après Chaucer, un recul se produit et Occleve, Lydgate, Hawes, Barclay et Skelton ne méritaient pas plus que la simple mention que Taine leur accorde. Seul, Gower était digne d'une étude plus complète, — plus exacte aussi[1] — et plus sympathique. Mais ici comme chez presque tous les critiques, Gower a le désavantage d'être jugé par comparaison avec Chaucer. Ben Jonson et Shakespeare montrèrent de lui une plus haute estime, l'un en prenant son langage pour modèle dans sa *Grammaire anglaise*, l'autre en lui empruntant un sujet de tragédie et en faisant paraître Gower lui-même, comme « Prologue », sur la scène.

A juger l'*Histoire de la Littérature Anglaise* à près de trois quarts de siècle de distance, au bout de ces quelques soixante-quinze années si riches en études philologiques et littéraires sur le Moyen Age anglais, on risque d'être indûment sévère envers Taine.

Quel que soit le verdict que l'on doive porter sur la valeur intrinsèque de l'ouvrage, sur sa valeur d'information pour les lecteurs de nos jours, on ne peut qu'admirer la probité intellectuelle de l'auteur : on voit, dans sa correspondance et par l'examen des ébauches successives des chapitres qui concernent le Moyen Age, quel soin il a pris de remonter aux sources aussi bien pour l'histoire que pour les textes. Il s'informe, il va au British Museum « copier un auteur ancien qu'il ne trouve pas en France »[2], il « engloutit des cargaisons de livres anglais. »

1. S'il est vrai que Gower a plus de talent que de génie, son style a des qualités fort rares à l'époque. Il est le maître incontesté du couplet octosyllabique, et son exemple n'a pu qu'avoir un effet heureux sur les générations suivantes.

2. Corresp. II, p. 254. Cf. *ibid.*, p. 98 : (à Guil. Guizot) : « A propos, fais donc à M. Spiers ou à M. Fleming la demande que tu m'as promise : quelle est la meilleure Histoire de la littérature anglaise. Ton père a eu l'extrême bonté de

Il est cependant regrettable que, des ouvrages principaux qu'il cite et utilise dans la description des conditions sociales, A. Thierry, Turner, la Pictorial History, Lingard, ce soit ce dernier qu'il semble avoir le moins suivi, et la Pictorial History, ouvrage beaucoup moins sûr, dont il se soit servi presque continuellement. Pour les textes Anglo-saxons, Conybeare, Grein et quelques éditions partielles lui offraient un choix de textes assez complet et sûr. Pour le Moyen-Anglais, un examen attentif révèle des emprunts très nombreux à Warton, auquel il renvoie d'ailleurs quelquefois.

Les critiques anglais ont fait un grand éloge des traductions de Taine : « Ses traductions de Chaucer et d'autres poètes anciens, dit le plus sévère d'entre eux, le rédacteur de l'*Edinburgh Review*, sont si fidèles et si vivantes qu'elles peuvent servir de commentaire à certaines expressions obscures de l'original »[1]. Peut-être ces critiques n'étaient-ils pas très compétents eux-mêmes en vieil anglais. Taine s'est évidemment servi de traductions en anglais moderne chaque fois qu'il a pu le faire, tout en gardant le texte même sous ses yeux. La recette qu'il donne pour surmonter les difficultés de l'ancienne langue[2] ferait sans doute sourire les étudiants d'anglo-saxon et ne saurait donner le change. Il n'en est pas moins vrai que son texte rend le sens très fidèlement, avec élégance, et en gardant souvent l'allure de l'original.

Telle qu'elle est, l'*Histoire de la Littérature Anglaise* a, pour ce qui intéresse le Moyen Age, marqué un grand progrès et donné un exemple salutaire.

Elle ne peut cependant être un guide sûr à travers cette période que pour celui qui peut arriver à dégager la critique purement littéraire de son commentaire philosophique. Elle reste aussi incomplète, inévitablement, par suite des progrès

m'apporter lui-même Lingard... Je suis absorbé, je passe mes journées à la bibliothèque et mes soirées à lire les livres empruntés à la bibliothèque ». Son zèle l'a même fourvoyé dans l'Histoire d'Angleterre de Smollet. (Corresp., II, 220).

1. *Op. cit.*, p. 299.

2. P. 39, n. 2 : « Nos traductions, si littérales qu'elles soient, faussent le texte : notre langue est trop claire, trop gouvernée par la logique ; on ne peut comprendre cette forme d'esprit extraordinaire, qu'en prenant un dictionnaire et en déchiffrant pendant quinze jours quelques pages d'anglo-saxon. »

de l'érudition, et surtout à cause de lacunes considérables et d'interprétations viciées par un système qui, juste en principe, est plein de dangers si on ne l'applique avec un esprit entièrement libre d'idées préconçues. Taine, pour autant qu'il est l'inventeur de la fameuse théorie du milieu, de la race, du moment, a, comme beaucoup d'autres, été la première victime de sa propre invention.

Ces défauts, qui sont sensibles dans l'ouvrage entier, sont particulièrement graves dans ces trois premiers chapitres. Ils s'atténueront ensuite jusqu'à devenir parfois négligeables, lorsque Taine pourra enfin « entrevoir les masses », sortir du « bourbier des détails », aborder des périodes et des auteurs qui lui offriront des textes plus accessibles, des *idées* plus substantielles, un art enfin plus conforme à l'esthétique moderne.

E.-J. ARNOULD.

NOTES ET DOCUMENTS

CLAUDE DE PONTOUX, IMITATEUR DE L'ARIOSTE

Claude de Pontoux est un des poètes les moins connus du XVI^e siècle. Perdu dans la foule si nombreuse des sonnetistes de cette époque, son nom est toujours resté dans l'ombre, et les trois cents sonnets qu'il dédia à son *Idée* — car c'est le nom qu'il choisit pour désigner dans ses vers sa maîtresse anonyme, — doivent n'avoir que très rarement éveillé la curiosité de quelque lecteur; bien au contraire, l'aspect du petit volume qui les renferme est fait plutôt pour la rebuter que pour l'encourager. Cependant, ces vers ne sont pas plus mauvais que ceux de tant de ses contemporains; ils révèlent même certaines qualités, qui ne sont sans doute pas suffisantes pour sauver de l'oubli le nom de leur auteur, mais qui font tout de même qu'elles méritent plus d'attention qu'on ne leur en prête généralement.

Ce qu'il faut surtout accorder au poète, c'est la facilité avec laquelle il sait assembler ses vers, et la fluidité de son discours, qui coule avec aisance, et parfois même avec élégance. A côté de tant de versificateurs dont la muse s'empêtre à chaque pas dans les restrictions de la rime, et dont la gaucherie de l'expression contraste avec l'abondance excessive et avec le fleuri de l'imagination d'emprunt, Claude de Pontoux fait assez bonne figure. Mais comme ce n'est pas une analyse de ses œuvres que nous nous proposons de donner dans ces lignes, nous allons nous intéresser, pour l'instant, à ce qu'il y a de moins original dans ses poésies, à ses dettes envers le poète italien auquel tous les poètes de la Pléiade avaient emprunté, et envers lequel tout le XVI^e siècle se reconnaît débiteur, c'est-à-dire envers l'Arioste.

La vie de Pontoux nous est encore moins connue que ses œuvres. La Croix du Maine nous dit seulement qu'il « florrissoit.. l'an 1569 », ce qui pourrait dire, corroboré avec d'autres faits, qu'il était né vers 1530. Il était de Chalon-sur-Saône, mais c'est peut-être à Paris qu'il fit ses études de latin et de grec; il dut

s'approprier assez bien cette dernière langue, car on le voit traduire, en 1552, la *Harangue de Saint Basile à ses petits disciples et neveux*. Il étudia ensuite la médecine, mais, retiré à Dôle, il se consacra à la poésie et à ses amours, car c'est sans doute là qu'il connut celle que ses vers appellent *Idée*. Il fit un assez long voyage en Italie, et il rencontra là d'autres aventures qui, cependant, ne lui firent pas oublier l'objet de sa flamme platonique. De retour en France, il publia à Lyon, en 1576, la *Gélodacrye amoureuse*, recueil de vers qu'il continua à compléter, voulant porter à trois cents le nombre des sonnets qu'il devait consacrer à son *Idée;* mais la mort le surprit, peut-être en 1579, et ce ne fut qu'après sa mort que des amis firent imprimer la collection de ses *Œuvres*[1].

Le volume commence par une lettre du typographe aux lecteurs, faisant connaître les conditions dans lesquelles avaient été imprimées ces œuvres posthumes, et déplorant la mort du jeune poète qui « estoit plus prompt à faire vers qu'homme qu'on sçauroit voir; et en outre inventif, élégant et fluide, comme tel le jugeront ceux qui liront toutes ses œuvres poétiques ». Parmi les pièces liminaires qui précèdent les vers de l'auteur, il faut signaler une ode de Jean de Chavigny, dans laquelle celui-ci regrette, lui aussi, la mort de Pontoux, en déclarant qu'avec Pontus de Thyard, qui était de ses amis, il aurait suffi à la gloire de Chalon, dont ils étaient tous les deux citoyens; dans un sonnet, Guillaume des Autels demandait au jeune poète, qui ne pouvait plus l'entendre, de troquer la lyre contre la trompette héroïque et de chanter, plutôt que ses amours, les luttes intestines qui déchiraient en ce moment la France.

Les sonnets amoureux formant la première partie du volume portent presque tous l'empreinte de l'influence italienne. Pontoux se montre, d'ailleurs, assez bon connaisseur de l'italien, et parmi ses poésies se trouvent même trois sonnets écrits dans cette langue[2]. A la vérité, il ne la manie pas d'une façon tout à fait correcte, et les fautes et les non-sens sont assez nombreux dans ces pièces; elles suffisent au moins pour montrer que son voyage d'Italie ne fut pas sans laisser de trace dans l'esprit et dans les connaissances du poète, et qu'il possédait en égale mesure le goût de la poésie italienne, et le moyen de la connaître directement.

On pourrait prouver d'une autre manière la même chose. Ses vers abondent en souvenirs des poètes italiens, de Pétrarque surtout, comme il était naturel. Notre sujet ne nous donne pas

1. *Les œuvres de Claude de Pontoux, gentilhomme châlonnois, Docteur en médecine.* A Lyon, par Benoist Rigaud, 1579, in-16°, 347 pp.
2. Son. LX, p. 45; son. CXXXIX, p. 65; son. CLVIII ,p. 94.

le droit d'insister sur ce point; nous ne laisserons pourtant pas de citer des sonnets comme *Je vay cherchant les lieux les plus desers*[1]; *Beneist soir l'an, le mois, et la journée*[2]; *Si n'est amour, qu'est-ce donc que je sens*[3]? ou *Je ne puis trouver paix et n'ay besoin de guerre*[4], que tous les lecteurs de Pétrarque reconnaîtront du premier regard; d'autres, plus nombreux encore, sont des imitations plus ou moins libres des œuvres du maître italien, qui eut une si grande influence sur la poésie lyrique du XVI^e^ siècle.

Mais ce qui paraît plus intéressant et plus digne d'être signalé dans ce recueil de vers, ce sont les imitations de l'Arioste, assez nombreuses pour faire voir la préférence qu'accorde de Pontoux à ce poète, qui fut d'ailleurs si souvent imité par les contemporains de l'amant de l'Idée. Elles embrassent également les œuvres mineures du poète italien, et son poème du *Roland Furieux*, et comprennent un total de quatorze pièces de vers, dont nous faisons suivre l'indication détaillée.

Le sonnet CXXXVIII est une imitation assez fidèle du sonnet X de l'Arioste, que du Bellay avait imité avant notre poète[5]. Dans ce sonnet, l'auteur compare son amour à une prison, de laquelle il est content, étant plein d'espoir dans la clémence du juge qui le tient enfermé là, de sorte que, tandis que les autres condamnés se retournent peureux en entendant du bruit à la porte, il n'attend pas la lecture de sa sentence,

> Ma benigne accoglienze, ma complessi
> Licenziosi, ma parole sciolte
> Da ogni freno; ma risi, vezzi, giochi,
> Ma dolci baci dolcemente impressi
> Ben mille e mille e mille e mille volte,
> E se potran contarsi, anco fien pochi.

Comme on peut le voir, dans le sonnet de l'Arioste l'énumération des plaisirs que le prisonnier de l'Amour se promet en entendant le pas de sa maîtresse qui approche, va croissant jusqu'à l'explosion, peut-être un peu pathétique, mais si vraie dans sa

1. Son. XXXVIII, p. 34; cf. Pétrarque, son. XXVIII.
2. Son. VIII, p. 19; cf. Pétrarque, son. XLVII.
3. Son. CXXVI, p. 78; cf. Pétrarque, son CII.
4. Son. CCXLVIII, p. 139; cf. Pétrarque, son. CIV.
5. Pour les indications des imitations de l'Arioste dans les poètes de la Pléiade, nous renvoyons une fois pour toutes aux études de M^lle^ Cameron, *The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on Ronsard and his group* (*The John Hopkins Studies in romance literatures and languages*, vol. V) Baltimore, 1930; *The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on the work of Amadis Jamyn* (*Ibidem*, extra-volume VIII, Baltimore, 1933); *Desportes and Ariosto; additional sources in the* Orlando *and the* Liriche (*Modern Languages Notes*, March 1935, pp. 174-8).

vivacité, des milliers de baisers qu'il ne saurait compter. Quant à Pontoux, celui-ci est plus timide, et l'amour qu'il porte à l'Idée est trop platonique pour se permettre de pareilles effusions; c'est pourquoi il a complètement modifié la pointe finale, son attitude se résolvant dans la contemplation si chère à tous les pétrarquistes, qui chantent des amours idéales :

Tous prisonniers au tintin d'une clef
Tremblent de peur pensans à leur meschef,
Et je m'allegre au cliquet d'une porte.
Heureuse porte! o heureuse prison,
Heureux cliquet qui fais si plaisant son,
Et plus heureux à qui ton son s'apporte.

Le sonnet XXI de l'Arioste, « O messaggi del cor, sospiri ardenti », qu'Amadis Jamyn avait aussi imité, se trouve reproduit dans le CLXXXVI^e^ sonnet dédié à l'Idée. Nous n'insisterons pas sur des mots, comme *arene* ou *s'alentira*, que le poète ne s'est pas donné la peine de changer, et qu'il a laissés tels qu'il les avait trouvés dans le texte italien, ni sur la manière dont il multiplie les exclamations et les soupirs de son modèle, ce qui fait que la première partie de sa poésie a la respiration un peu courte; nous nous contenterons de remarquer, une fois de plus, que c'est la pointe finale qu'il modifie le plus profondément, en la retournant dans un sens qui, il faut l'avouer, n'est pas plus modeste que celui du texte de l'Arioste, qui se plaignait d'avoir été trop hardi, tandis que notre poète voudrait tout oser.

Dans le sonnet CIC de Pontoux, qui commence par le vers « Un autre vantera les beaux yeux de sa dame », nous retrouvons le sonnet XII de l'Arioste : « Altri loderà il viso, altri le chiome », bien connu à tous les poètes de la Pléiade et imité déjà par du Bellay et par Magny et, partiellement, par Ronsard. En bon élève de Pétrarque qu'il fut, tant que ses propres penchants vers la sensualité purent être contraints et canalisés par l'exemple du maître et des formes qu'il avait imposées à la lyrique amoureuse, l'Arioste déclarait dans cette poésie qu'il n'aimait dans sa maîtresse que son essence immortelle et la beauté incorruptible de son âme, ne s'intéressant pas aux charmes périssables de son corps, qui cependant auraient bien mérité d'inspirer un poète qui n'aurait pas visé aussi haut que lui. Rien ne pouvait convenir mieux que ce sujet au chantre d'une Idée qui, par définition, devait être décharnée et abstraite; aussi sa traduction est-elle assez fidèle, et n'apporte-t-elle pas de note personnelle, sauf peut-être une plus rapide énumération des qualités spirituelles

de sa maîtresse, un peu trop détaillées par l'Arioste, et résumées par lui dans cette quintessence du « divin esprit » qui lui paraît tout dire. Quant au vers « Soit qu'elle escrive ou soit qu'un propos ell'entame », par lequel il voudrait exprimer la perpétuité et la permanence de ces qualités, et qui ne se trouve pas dans le sonnet de l'Arioste, ce n'est cependant là qu'une autre réminiscence de l'œuvre du même poète, passée sans doute par le philtre des poètes de la Pléiade, qui l'avaient assez souvent répétée; c'est au chant VII[e] du *Furieux* que l'Arioste avait dit que la beauté d'Alcine représentait pour ses amoureux une tentation perpétuelle, quels que fussent ses gestes et ses mouvements, « o parli, o rida, o canti, o passo mova. »

Le sonnet CCXLIX « Voici, voici le lieu, ah, mon mal se rengrege » est l'imitation du sonnet XVIII de l'Arioste « Qui fu dove il bel crin già con si stretti »; de ce dernier nous ne connaissons pas d'autre imitation française. Le poète italien raconte dans quelles circonstances il connut sa maîtresse; une fois de plus, Pontoux modifie le texte de son modèle, et il fait bien de le modifier. En effet, les détails que donne l'Arioste sur les lieux où il la rencontra pour la première fois, sur ces loges de marbre auxquelles il s'adresse, ne sont pas d'une invention trop heureuse :

Quel dì che donne e cavalieri eletti
Aveste, qual non ebbe Peleo a' suoi
Conviti allor che scelto in mille eroi
Fu agl' Imenei, che Giove avea sospetti,
Ben vi sovvien che di quì andai captivo...

Ces détails sont trop particuliers à des circonstances que nous ne connaissons pas, et qui du reste ne sont pas faites pour nous intéresser poétiquement, et d'autre part, les allusions mythologiques sont trop froides et trop recherchées pour avoir de l'effet. Notre poète ne fait donc pas preuve de mauvais goût en tâchant de changer ces vers dans son imitation; malheureusement, les vers par lesquels il les remplace ne sont que les clichés les plus communs du répertoire pétrarquiste, et ne font pas meilleur effet que ceux qu'ils ambitionnaient de remplacer :

Cet œil fut le veneur, ce crin doré le piege,
De l'un chassé je fuz et de l'autre arresté,
Et deslors je perdi ma franche liberté,
O œil gentil chasseur, et toy or qui m'empiege.

La manière dont Pontoux interpréta le sonnet XVI de l'Arioste « Madonna, io mi pensai che star assente » est encore

plus curieuse. C'est dans son CCL[e] sonnet (« Idée je pensois que de vous voir absente ») qu'il en donna une imitation; celle-ci traduit assez fidèlement les quatrains du modèle, mais en transforme complètement les tercets. L'Arioste se plaignait que, séparé de sa maîtresse, le court instant pendant lequel il avait pu la revoir une fois de plus, au lieu de lui être une consolation, n'avait été qu'un tourment de plus ajouté à ses peines, à cause du temps, trop court à son gré, qu'il avait pu passer auprès d'elle, et il comparaît sa situation à celle d'un malade qu'on ne soignerait que par intervalles, et dont la guérison ne saurait avancer dans ces conditions. Quant à Pontoux, son attitude est tout à fait opposée; il se perd en exclamations et témoigne d'une joie immodérée, à la seule pensée qu'il va revoir celle qu'il aime, et cet espoir suffirait presque à son bonheur, comme la confiance dans le médecin qui le soigne pourrait à elle seule guérir un malade. Il n'est donc pas du tout d'accord avec son modèle, et cette différence d'attitudes s'explique une fois de plus par la différence des conceptions qu'ils se font de l'amour, par le sensualisme à peine refréné de l'un et par l'idéalisme, d'ailleurs pas tout à fait convaincu, de l'autre.

Le CCLIII[e] sonnet de la collection de Pontoux, commençant par ce vers : « Vous êtes belle, Idée, et tant vous êtes belle », est l'imitation du sonnet XXII de l'Arioste, dont le commencement est : « Madonna, sete bella, e bella tanto ». Le poète chante les charmes de sa maîtresse, en les détaillant suivant un procédé qu'employèrent très souvent ses imitateurs de la Pléiade, et tout en avouant que tout en elle est fait pour émerveiller par tant de beauté et de perfection, il ne laisse pas de déclarer qu'il connaît quelque chose de plus étonnant encore, qui est la constance avec laquelle il l'aime. Le sonnet CCLXXXVI de Pontoux reproduit le texte du VIII[e] de l'Arioste « Ben che il martir sia periglioso e grave », bien connu des poètes de la Pléiade et imité déjà par du Bellay, par Ronsard et par Desportes. Bien que la peine qu'il endure à cause d'une maîtresse qui lui est trop cruelle soit si grande et promette de ne pas prendre fin, le poète ne s'en plaint pas, car il considère comme une source de bonheur tout ce qui lui vient d'elle. Ce qu'il regrette, c'est qu'il ait épuisé inutilement toutes les ressources pour lui prouver son amour, sans réussir toutefois à se faire croire, et que le seul moyen par lequel il pourrait encore le lui prouver, c'est-à-dire la mort, lui enlèverait tout espoir de jouir du bien qu'il mérite par tant de constance. La dernière partie de cette pièce contient une pointe que tous ses imitateurs ne comprirent ou n'interprétèrent pas de la même manière; mais, quant à la première partie, l'aveu du

plaisir que procure au poète son tourment amoureux fut très goûté, et imité à l'envi par les poètes de la Pléiade. Pontoux imitait donc une fois de plus un modèle que d'autres avaient déjà choisi avant lui, et vers lequel il se sentait attiré par la passion transcendante et ignorant la souffrance ou, pour mieux dire, la transformant en un bonheur qui était d'accord avec l'amour qu'il s'imaginait porter à son Idée.

Très rarement, Pontoux se permet un peu plus de liberté envers son modèle. Une seule fois il s'enhardit jusqu'à transformer en une *Fantaisie* (p. 177) un sonnet de l'Arioste, le II[e] « Mal si compensa, ahi lasso, un breve sguardo », mais là même il convient d'ajouter que son inspiration suit d'assez près celle de son original, et que sa fantaisie n'est pas du tout créatrice. La première strophe du modèle a été étriquée et réduite à deux vers seulement, cependant que le reste, traduit avec plus de liberté qu'il n'était dans l'habitude de Pontoux de le faire, apparaît un peu allongé, et perd beaucoup de la précision du texte italien. Autant de liberté, sinon un peu plus, dans la *Chanson* (p. 245) qui reproduit le I[er] madrigal de l'Arioste, l'imitateur s'enhardissant cette fois jusqu'à y ajouter une strophe de sa façon. La maîtresse du poète a été malade, et cette maladie lui a fait perdre les cheveux; son amant pleure avec l'Amour la perte de ses belles tresses et ajoute, avec Pontoux, cette imagination, que l'Amour pourrait lui remplacer les cheveux perdus, en dérobant la natte de sa mère.

Avec le *Chapitre amoureux traduit de l'Arioste* (p. 260-1; cf. Arioste, Capitolo XV : Piaccia a chi piace, e chi lodar vuol lodi...), il revient à ses procédés habituels de traduction; sa version est trop fidèle au texte italien, pour qu'il y ait quelque intérêt à en donner des extraits. Nous noterons seulement que ce qui dut induire notre poète à essayer la traduction de cette pièce, fut sans doute la construction rigoureusement symétrique qui y est observée. Le schéma de cette construction est le même pour chaque groupe de deux tercets, dont le premier énonce une opinion courante sur l'amour et sur ses effets, tandis que la deuxième annonce quelle est l'attitude du poète, de sorte que les « Piaccia a cui piace... Doglia a chi vuol doler... Prema a cui premer vuol... » sont toutes équilibrées par le « Ch'io per me... » qui vient leur répondre. Ce fut certainement ce jeu géométrique qui attira et qui intéressa Pontoux; c'est d'ailleurs la seule de ses imitations qui porte l'indication de la source à laquelle elle fut prise.

Nous n'avons examiné jusqu'ici que les emprunts qu'il fit aux œuvres mineures de l'Arioste; ce qu'il prit à l'*Orlando Furioso* n'est pas moins intéressant. De ce poème il ne prit que trois pas-

sages, mais qui sont parmi les plus connus aux poètes de la Pléiade et, pour ainsi dire, parmi les plus fréquentés, car on les cita et on les imita très souvent au XVI^e siècle. C'est d'abord le moment où Bradamante, tourmentée par le soupçon que Roger l'a oubliée et par la nouvelle que celui-ci est devenu amoureux de Marfise, le voit en songe qui lui proteste de son innocence, et l'assure de sa constance et de sa fidélité. En se réveillant, Bradamante déplore la trop courte durée de ce songe, qu'elle préférerait mille fois à une réalité faite de doutes et de tourments; elle envie même le sort de certains animaux, dont le sommeil peut durer jusqu'à six mois, tandis que le sien prend fin juste au moment où elle se croyait au comble de la félicité (*Orlando*, XXXIII, 62-4).

C'est de ce passage, que Ronsard, Du Bellay et Desportes avaient déjà imité, que de Pontoux se ressouvient à deux reprises dans ses sonnets. Dans le sonnet CXLV, cette imitation est encore assez libre; le poète commence par la louange du sommeil, qui lui procure chaque nuit l'illusion d'un bonheur qui ne se réalise jamais. Ce n'est qu'à la fin que le souvenir de l'Arioste devient plus précis, quand il demande, afin de pouvoir prolonger son rêve, de ne plus jamais se réveiller :

> Amour, fais donc que le jour plus n'arrive,
> Et que la nuict eternelle me suyve,
> Puis que je n'ay nul bien qu'en sommeillant [1].

Quant à l'autre sonnet, qui est le XCII^e de la collection de Pontoux « Si j'ay du bien, helas, c'est par mensonge », ce n'est plus une imitation, mais tout simplement un plagiat. En apparence, il est l'amplification, suivant les procédés déjà connus, de la LXIII^e octave du chant XXXIII de l'*Orlando;* en réalité, ce n'est que la copie, d'une fidélité par trop répréhensible, d'une imitation que Mellin de Saint-Gelays avait tirée du même passage. Pour soutenir cette affirmation, une comparasion des deux textes s'impose :

> Si j'ay du bien, helas! c'est par mensonge
> Et mon tourment est pure vérité,
> Car en veillant je n'ay qu'austérité,
> Et n'ay douceur qu'en dormant et en songe.

1. Cf., l'Arioste, *Orlando furioso*, XXXIII, 63, v. 7-8 :
Se'l dormir mi da gaudio e il veggiar guai,
Possa io dormir senza destarmi mai.

Je sens le jour un soucy qui me ronge,
Je sens la nuict une félicité,
Le jour m'est mal et bien l'obscurité
Où sommeillant en joye je me plonge.
La lune m'ayde et me nuict le soleil,
Entre mes bras j'ay ma dame au sommeil,
Et le réveil la fait trouver absente.
O pauvres yeux, où estes-vous reduictz :
Cloz vous voyez tout ce qui vous contente,
Estans ouvers ne voyez rien qu'ennuiz.

Si j'ay du bien, helas! c'est par mensonge,
Et mon tourment est pure vérité.
Je n'ay douceur qu'en dormant et en songe,
Et en veillant je n'ay qu'austérité.
Le jour m'est mal, et bien l'obscurité :
Le court sommeil ma dame me présente,
Et le réveil la fait trouver absente;
Ha povres yeux, où estes vous réduits?
Clos vous voyez tout ce qui vous contente,
Et descouvers ne voyez rien qu'ennuis [1].

Le sonnet CXLI « Je suis tout tel que j'ay tousjours esté » est l'imitation d'un autre passage très connu du *Roland Furieux*, dans la lettre que Bradamante envoya à son fiancé pour l'assurer de sa constance et lui déclarer qu'elle ne serait jamais la femme d'un autre. Ces serments et ces protestations d'amour, que l'Arioste lui-même devait tenir en assez haute estime, puisqu'il les avait répétées, presque sans rien y changer, dans son *Capitolo* IX, jouirent du plus grand succès au XVI^e^ siècle. Pontoux ne fit que transformer en sonnet une stance de l'Arioste, et ajouter un tercet, pour obtenir le nombre de vers qu'il lui fallait. Enfin, il employa à son profit, pour une dernière fois, la matière de l'*Orlando* dans le sonnet CIL « Retourne à moy, mon beau soleil, retourne », qui est une réminiscence des dernières lamentations de Bradamante, au XLV^e^ chant de l'Arioste (st. 32-39). En déplorant l'absence de son amant, l'Arioste comparait sa présence à celle du soleil qui chasse les ombres de la nuit, tandis que son éloignement permet aux mêmes ombres de s'épaissir, tout comme les soucis du poète pendant l'absence de sa maîtresse.

Il y aurait peut-être d'autres influences de l'Arioste à chercher dans l'œuvre de Pontoux, mais on ne saurait les certifier avec

1. Mellin de Saint-Gelays, *Œuvres*, éd., P. Blanchemain, I, 107.

autant d'assurance. Pour n'en citer qu'un seul exemple, l'image du Mont-Gibel auquel il compare son cœur brûlé par les flammes de l'amour (Son. CXXXVI), se retrouve dans l'Arioste (*Orl.*, I, 40, 8), et l'exemple du grand poète italien a été sans doute décisif pour la fortune qu'eut cette image dans la poésie du XVI^e^ siècle; mais elle devint tellement courante, qu'elle ne suppose même plus la connaissance du texte de l'Arioste, et pourrait aussi bien venir de la poésie française contemporaine.

Quant aux imitations que nous avons déjà notées, il faut observer que celles que Pontoux tira du *Roland Furieux* font toutes partie de l'épisode des amours de Roger et de Bradamante; c'est, de tout le poème, la partie la plus riche en strophes lyriques, et celle qui attira le plus les contemporains de Pontoux. Parmi les œuvres mineures de l'Arioste qu'il traduisit, la plupart avaient déjà été imitées avant lui. Tout cela prouve, une fois de plus, que la Pléiade et les poètes qui s'élevèrent à son ombre aimèrent tous dans l'Arioste la même chose, qui fut la fine sensualité légèrement tempérée par une pointe d'idéalisme, et qui conciliait de la sorte leur respect pour les idées platoniciennes et pour les formes pétrarquistes, avec leur fougue de jeunes gens amoureux.

Al. Cioranesco.

UN CARNET DE SHAFTESBURY PENDANT SON VOYAGE EN FRANCE ET EN ITALIE (1711-1713)

Sur l'avis de ses médecins, Shaftesbury quitta l'Angleterre en 1711 pour aller chercher la guérison de ses maux dans un climat plus chaud. Il avait alors quarante-et-un ans et avait été de santé débile toute sa vie. Dans les stoïciens qu'il goûtait tant, il avait puisé la force d'âme nécessaire pour supporter ses maux et il est vraisemblable que, n'eût été son mariage et la naissance de son fils, il n'aurait jamais quitté son pays pour recouvrer la santé. Peu attaché aux biens de ce monde, il n'était point épouvanté par l'idée et l'approche de la mort, mais au début de cette année 1711 un fils lui était né et pour l'élever selon les principes qui lui étaient chers, il résolut de prendre soin de sa santé et de suivre l'avis de ses médecins.

Un climat sec et ensoleillé lui avait été recommandé. La pensée lui vint d'abord d'aller en France : il en connaissait bien la langue,

avait des amis français, et la proximité, la facilité relative des communications l'engageaient à résider dans ce pays. Il fit donc établir un passeport en son nom pour aller en France. A la date du 23 juin 1711, il fut mis en possession d'un parchemin par lequel le roi, après que représentations lui eurent été faites sur l'état de santé de son bien-aimé cousin Anthony Ashley, lui donnait permission de quitter le royaume pour se rendre, avec sa femme, ses serviteurs, cinq chevaux et ses bagages, en France, dont le climat était le seul « qui, en toute probabilité, pût lui faire du bien [1] ». Le gouvernement de Louis XIV avait aussi accordé un passeport pour le Comte de Shaftesbury, sa femme, leurs domestiques et huit chevaux.

Il avait d'abord été décidé de se rendre à Montpellier dont le climat semblait propre à améliorer la santé du noble voyageur. Mais la France était alors en guerre avec l'Angleterre et la paix qu'on espérait prochaine tardait à être signée. Les hostilités continuaient entre troupes françaises et anglaises. Celles qui opéraient à la frontière des Alpes étaient commandées par le duc de Brunswick, fils naturel de Jacques II; il avait pris la nationalité française, était devenu maréchal dans son pays d'adoption et guerroyait alors brillament contre les Impériaux. Il devait, comme on le verra plus tard, bien accueillir au passage son célèbre compatriote.

Mais la guerre ne cessant pas, le séjour en France était impossible et Shaftesbury dut abandonner l'idée d'aller demander au climat de Montpellier le rétablissement de sa santé. Restait l'Italie. Le voyage était plus long; la traversée des Alpes, pénible alors pour tous, l'était particulièrement pour un malade dans un grand état de faiblesse, mais puisqu'on ne pouvait songer à la France, l'Italie était le seul pays qui réunît dans son climat

1. Pass for Anthony Ashley, Earl of Shaftesbury to go to France. Whereas our Right Trusty and Right Wellbeloved Cousin Anthony Ashley Eartl of Shaftesbury has humbly represented unto us that being reduced to a very ill state of health he is advised that nothing can more effectually conduce to his Recovery than a change of Air, and that of France is the only one from which he can in all probability receive any benefit, We have there fore given leave as by these presents We give leave to the said Anthony Ashley, Earl of Shaftesbury to go to France aforesaid in order to the Recovery of his health and do hereby require and charge you as We do like-wise pray and desire the Officers and subjects of all Princes and States in Amity with Us to permit and suffer the said Anthony Ashley Earl of Shaftesbury and Dame Jane, the countess of of Shaftesbury his wife, Mrs Annabella Skinner, Frances Whitney, Mary Crew, Mr Paul Crell, Mr. Bryan Wheelock, Henry Spencer, Christopher Crex, and David Hardy his servants together with five Horses and their Goods and Necessarys, freely and quietly to embark in any port of this our Kingdom...
23 june 1711.

assez de soleil et assez de sécheresse pour satisfaire Shaftesbury.

Il s'embarqua donc à Reigate pour Calais au début de juillet 1711; l'accompagnaient dans ce voyage, outre sa femme, Annabella Skinner, Frances Whitney et Mary Crew, domestiques de la comtesse, Paul Crell, Bryan Wheelock, Henry Spencer, Christopher Crew et David Hardy, le secrétaire et les domestiques du comte. Les voyageurs durent attendre assez longtemps une mer et des vents favorables qui leur permissent de faire voile sur Calais où ils débarquèrent enfin. Quoiqu'il y eût état de guerre entre les deux nations, on permettait aux voyageurs ennemis de traverser le territoire français et on les recevait même avec la courtoisie d'usage alors avec les étrangers. On prenait cependant certaines précautions, telle que celle de censurer les lettres envoyées par les voyageurs dans leur patrie. Shaftesbury dut se conformer à cette règle, dont la rigueur fut adoucie sans doute dans son cas. Le 14 juillet il écrivait en français au chevalier de Molé, « commandeur » à Calais, pour lui demander de bien vouloir recevoir entre ses mains toutes les lettres qu'il envoyait par retour du vaisseau en Angleterre. « Quand vous les aurez examiné *(sic)* vous-même », continue-t-il, « ou que vous les aurez fait lire par votre secrétaire ou autre personne qui entend l'anglais, mon serviteur reviendra les cacheter chez vous, afin qu'elles soient mise *(sic)* après entre les mains de quelcun pour les porter à bord de ce vaisseau[1] ».

Shaftesbury resta moins d'une semaine à Calais et quitta la ville par le carosse qui partait de Calais le dimanche. De Calais le voyageur anglais avait écrit à M. Buissière, intendant des Condé à Paris pour le prier de lui trouver un logis commode dans un des quartiers les plus sains où il promettait d'être fort retiré à cause de sa mauvaise santé. Toujours en raison de celle-ci, sans doute, il demandait que les repas fussent servis dans sa chambre pour lui et sa femme ainsi « qu'une demoiselle qui mangera avec eux et la servante de Madame qui sera à part[2] ».

Les voyageurs devaient s'arrêter environ trois semaines à Paris. Dans le carnet où sont recopiés les lettres et les documents que Shaftesbury écrivit de juillet 1711 au 22 mars 1712 à Naples, on trouve deux lettres envoyées de Paris, qui toutes deux témoignent de cette courtoisie que, même en temps de guerre, les Français ne cessaient de montrer aux étrangers. La première est adressée au Chevalier de Molé qui reçoit cette fois son titre exact de commandant de la ville de Calais.

1. R. O. Shaftesbury Papers, 14 juillet 1711.
2. R. O. Shaftesbury papers, 16 juillet 1711.

A Monsieur le Chevalier de Molé, commandant à Calais,

De Paris, le 5e d'août 1711.

« Monsieur,

« Il n'y a rien que j'aurois souhaité plus ardemment que la continuation de cette amitié dont vous m'avez honoré par tant de marques en si peu de temps. Aussi n'aurois-je pas manqué à vous en témoigner mes sentiments de reconnaissance; Mais vous m'avez prévenu : et par une Lettre que j'ay recu un jour après que j'arrivois icy à Paris, vous m'avez fait comprendre non seulement que vous vous souvenez de moi, mais que je puis véritablement conter sur votre amitié, sans peur de perdre jamais ce que je mets à un si grand Prix. Pour répondre donc à l'obligeante Demande que vous avez la bonté (vous Monsieur et Madame) de faire touchant ma santé et celle de ma femme, je vous dirai qu'après quelques fatigues qui auroient été beaucoup plus considérables sans l'assistance que vous nous avez donné, nous sommes arrivés icy, chacun à son ordinaire; c'est-à-dire Elle en bonne santé, ayant toujours soin de moi, et moi toussant toujours et respirant à la façon de nous autres pauvres asthmatiques.

« Je ne laisse pas pourtant d'avoir reçu déjà un grand soulagement par la chaleur du Climat : ce qui me donne de nouvelles espérances du bien que je pourrai recevoir de ces Climats plus chauds de l'Italie. Car enfin il m'est absolument nécessaire d'y aller sans penser davantage à Montpellier ou à Provence, puisqu'il y a si peu d'aparence que la paix se fasse cet Été : c'était pour vous mander ces nouvelles plus certaines de mon voyage que j'ai diféré quelques jours à vous faire réponse.

« Au reste, je n'ay que peu de temps à rester à Paris, de peur de perdre l'occasion de passer les Montaignes dans la belle Saison. Ce pendant, si après cette Campagne il plaît à Dieu de nous envoyer la Paix, j'aurois l'espérance de vous revoir et même pour le reste de mes jours (si vous êtes ou à Paris ou à Calais) de vous rendre visite deux fois par an, à peu près comme ces oiseaux qui vont et reviennent l'Automne et le Printemps. En effet, il n'y a rien au monde qui puisse rendre ce voyage si agréable que de trouver en chemin l'occasion de vous rendre mes Respects, de jouir et de profiter de votre conversation et de témoigner avec quels sentiments de reconnoissance je suis, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« P.-S. Ma femme prend la liberté d'assurer Madame de Molé de

ses très humbles respects et je crois qu'il n'y a pas deux personnes au monde plus à vous et à Madame que nous ne sommes [1]. »

Shaftesbury, ainsi qu'il ressort sans conteste de cette lettre, ne décida définitivement d'aller en Italie qu'une fois en France et lorsqu'il se fut bien rendu compte des maigres chances de paix entre les deux nations. Il partait, comme on le voit aussi d'après cette lettre, fermement convaincu que le climat de Naples allait le rétablir complètement, au point qu'il envisageait le retour chaque année au printemps pour passer la belle saison en Angleterre. Comme on le sait, il ne devait jamais revoir son pays.

La deuxième lettre datée de Paris fut écrite le 11 août et est adressée à un personnage beaucoup plus considérable que le précédent, puisque le correspondant de Shaftesbury est alors le duc de Lauzun. Nous ne savons en quoi consistaient les services qu'il avait rendus au voyageur anglais, mais Shaftesbury lui en exprime toute sa reconnaissance dans sa lettre [2].

A Monsieur le Duc de Lausun,

De Paris, le 11e d'août 1711.

« C'est pour vous témoigner en partie la reconnoissance que j'ai de vos faveurs que j'entreprends de vous écrire sachant si peu le faire en françois.

Si j'eusse pu avoir l'honneur de vous voir, j'aurois espéré qu'en vous rendant mes respects j'aurois eu le moien dans la conversation de vous faire mieux sentir la sincérité de mes sentiments à l'égard de cette bonté que vous avez montré si généreusement et d'une manière si noble et désinteressée à un Étranger, qui dans l'État où il se trouve, est si peu capable de vous rendre en recompense le mondre service.

S'il arrive pourtant que par les services que vous m'avez rendu, je trouve les moiens de rétablir ma Santé si délabrée, je vivrai dans l'espérance de faire paroitre un jour l'estime et l'honneur que j'ai pour vous et avec combien de reconnoissance et quel profond respect je suis, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« Il me semble que je serai injuste si je ne prenois pas la liberté, Monsieur, de vous dire que votre Intendant Monsieur Thibaud a exécuté avec une adresse et un zèle incroyable la commission que vous lui avez donnée. »

1. R.-O., Shaftesbury papers.
2. R. O., Shaftesbury papers.

Puisque la lettre à Lauzun est du 11 août, c'est après cette date certainement que Shaftesbury quitta Paris, sans qu'on puisse donner la date exacte de son départ. Pour se rendre à Naples, il avait décidé de franchir les Alpes au Mont-Cenis, ayant ainsi à traverser le pays occupé par les troupes du Maréchal de Berwick. Son itinéraire passait par Lyon, d'où le 28 août dans une lettre au marquis de Torcy il louait l'amitié très grande dont M. le Duc de Berwick l'avait honoré. Il continuait par un paragraphe excellemment tourné dans lequel il complimentait son correspondant et faisait l'éloge du roi : « Pour ce qui Vous regarde, Monsieur, quand même, avec la Vigueur et la Santé qui me manque, j'aurois gagné aussi par ce petit séjour en France le génie de la Langue et la politesse de la Nation, je n'aurois pas encore ce qui me suffiroit pour me loüer de votre Bonté autant qu'elle le mérite. Et pour ce qui regarde Sa Majesté Très Chrétienne, je suis bien éloigné de prétendre que mes sentiments de Reconnoissance quelques zélés qu'ils soient, puissent jamais parvenir jusqu'à ses oreilles. Je me flatte pourtant qu'encore mon Nom ne sera pas si peu connu dans le monde que je ne puisse servir d'exemple à cette Vertu de Charité et de Civilité aux Étrangers (Ennemis même) Laquelle ne sera pas un des moindres traits de la gloire de Sa Majesté [1]. »

A Lyon aussi, Shaftesbury se procura les voitures nécessaires pour poursuivre son voyage; il engagea des voituriers et ainsi paré se remit en route. Il passa par Grenoble, où il loua les services d'un muletier, par Chambéry, et enfin commença l'ascension du Mont-Cenis. Les voyageurs se trouvaient alors dans la zone des opérations. Berwick chargea un trompette de les accompagner jusqu'à Lanslebourg, mais, arrivé là, Shaftesbury fit demander à l'officier qui commandait le détachement des troupes du duc de Savoie en face du maréchal l'autorisation de conserver le trompette au lieu de le renvoyer, ou si cela n'était pas possible, de lui fournir une escorte pour le conduire à Suze « en sauveté ». Les dangers ne menaçaient pas seulement les voyageurs, ce que, étant donné leur nationalité anglaise, on pourrait comprendre, mais tous ceux qui circulaient dans la région. Aussi, lorsque au même village de Lanslebourg, Shaftesbury se sépara du muletier qu'il avait pris à Grenoble, lui donna-t-il un passeport pour lui servir de sauf-conduit [2].

1. R. Office, Shaftesbury Papers.
2. R. Office, Shafestubury papers.

A Lennenburg, le 14e de Septembre 1711.

« Jacques Barr, muletier de Grenoble ayant conduit Monsr. le Comte de Shaftesbury qui partait de France en Italie avec les passeports du Roy de France et de son Altesse Royale le duc de Savoye, et ayant été payé et renvoyé d'ici par ledit comte ce 14e jour de Sept. à luy a voulu rendre ce témoignage, afin que dans son retour il ne fut maltraité ni des sujets de son Altesse Royale, ni de ceux qui sont commandés par Monsieur le Maréchal Duc de Berwick, dont il a le passeport.

Le Comte de Shaftesbury.

Puis, une fois le sommet atteint, ce fut la descente sur les plaines de Lombardie pour gagner Turin par Suze. A Turin, le voiturier de Lyon quitta Shaftesbury, muni lui aussi d'un passeport et d'un certificat pour bons et loyaux services [2]. Une nouvelle équipe de voituriers pris à Turin remplaça les Lyonnais et Grenoblois qui avaient été renvoyés et c'est avec eux que se poursuivit le voyage jusqu'à Naples où tout le groupe devait arriver au début de novembre. Le 16 novembre, en tout cas, Shaftesbury donnait à ceux qui l'avaient accompagné jusque-là des passeports et certificats écrits en français [3] dont copie a été prise dans le carnet cité plus haut.

Le même carnet contient encore un certain nombre de documents écrits en français pendant le séjour à Naples. Ce sont des lettres adressées à des artistes, peintres ou sculpteurs, avec lesquels Shaftesbury était en rapports au sujet de son Jugement d'Hercule. On y trouve aussi des documents et des lettres d'affaires qui présentent un certain intérêt.

Peu après son arrivée à Naples, le noble malade dut fournir un sauf-conduit à la suivante de sa femme, Annabella Skinner, laquelle rentrait en Angleterre. Son nom figurait sur le passeport délivré par le gouvernement de Louis XIV et que Shaftesbury conservait par devers lui. Pour que la suivante ne fût pas inquiétée en cours de route, son maître rappelait qu'elle avait depuis peu traversé la France en sa compagnie; il espérait « s'il arrive que le vaisseau anglais soit pris par quelque armateur ou un vaisseau de guerre de Sa Majesté Très Chrétienne, qu'aucun mal ne sera fait à cette demoiselle, mais au contraire qu'on aura la bonté de la regarder comme une personne protégée par ledit passeport du Roy. »

1. R. Office, Shaftesbury papers.
2. R. Office, Shaftesbury papers.

Et enfin, entre le 8 octobre 1711 et le 11 mai 1712 cinq lettres furent échangées entre Shaftesbury et Pierre Palhan, marchand à Turin, qui lui servait de banquier. Ces lettres donnent quelques renseignements sur les dépenses de Shaftesbury, comme, par exemple, le versement de mille livres au voiturier Monderi de Turin, en paiement de ses services de Turin à Naples, sur la façon dont l'argent lui arrivait d'Angleterre, par l'entremise d'un banquier de Lyon et de ce marchand de Turin; — sur les dangers que couraient les envois d'argent à cette époque (une lettre de change sur Rome d'une valeur de 200 livres fut égarée pendant près d'un mois).

Mais, plus encore, on aperçoit dans ces lettres l'absence totale de morgue de la part de Shaftesbury, qui traite ce marchand de Turin comme son égal, le remerciant de ses services, le chargeant de ses respects pour son correspondant de Lyon, le banquier Hubert. Cette affabilité que le noble seigneur anglais mettait dans ses rapports avec d'humbles personnages comme un Palhan, un Hubert ou des écrivains sans naissance et presque sans réputation, comme Coste, Leclerc, Desmaizeaux, fait comprendre l'affection que ces hommes lui vouaient.

Pendant cette période aussi sa santé s'améliora un peu. Le 8 décembre, dans la première lettre à Palhan qui soit transcrite dans son carnet, il la considérait désespérée [1], mais après six semaines de séjour dans le climat de Naples, il peut annoncer au même correspondant : « Je me porte, Dieu merci! un peu mieux que je ne faisais [2]. »

Partageant ainsi le temps entre une correspondance d'affaires ou d'amitié et des préoccupations esthétiques, avec des alternances de santé et de maladie, Shaftesbury séjourna à Naples jusqu'au retour offensif de son mal qui devait l'emporter en février 1713.

E. Casati.

UN FOYER HELVÉTIQUE DE PRÉCIOSITÉ AU XVIIIe SIÈCLE

La préciosité apparaît aux époques où le besoin de vie sociale se fait sentir particulièrement impératif. Et pour cela, il convient que règne la paix, qu'existe une société polie ayant des

1. ... je vous remercie de toutes vos honnêtetés et particulièrement que vous vous intéressiez tant pour le rétablissement de ma santé qui est presque désespérée. » R. Office, Shaftesbury Papers, 8 décembre 1711.

2. R. Office, Shaftesbury papers, 19 janvier 1712.

loisirs et le goût de les occuper — en partie tout au moins — par les distractions de l'esprit, le désir de se distinguer, en dégoût du lieu commun, et de trouver son plaisir dans la recherche des sentiments fins, délicats et subtils, dans l'expression de ses sentiments sous une forme sans cesse nouvelle, dans un art pratiqué pour lui-même, apprécié pour sa forme et pour la difficulté vaincue. D'une telle société, les femmes prennent volontiers la direction. L'exemple le plus fameux de ce phénomène reste celui de l'Hôtel de Rambouillet. Il serait aisé de retrouver d'autres de ces foyers de préciosité naissante, et avec les mêmes causes extérieures qui en permettent l'éclosion : l'euphuïsme à la cour d'Élisabeth, ou en France les cercles mondains, qui avant Rambouillet, fleurissent dès la pacification de Henri IV. Il n'en fut pas autrement à Lausanne.

Bien avant le milieu du XVIII^e^, Lausanne jouissait d'une paix complète sous la domination bernoise. Mais jusqu'alors le goût des lettres n'avait guère été cultivé. Le XVII^e^ avait été peu mondain. Les lois somptuaires étaient encore observées. Soucieux de théologie et de jurisprudence, s'accommodant d'un calvinisme à peine mitigé, les Lausannois se contentaient de drames sacrés. Comme ils s'inquiétaient peu de ce qui se passait à Paris, et étaient soumis davantage aux influences anglaises ou germaniques que françaises, ils n'avaient guère eu d'échos du mouvement précieux de Rambouillet. Si l'on voulait trouver des précieux à cette époque sur les bords de Léman, il faudrait les chercher dans les rangs des théologiens et des austères polémistes. « L'esprit de dispute, a écrit Bayle, dégénère souvent en fausse subtilité. »

La formation d'une aristocratie de négoce et de banque, qui tendit à se fondre avec l'ancienne moins aisée, l'arrivée et l'établissement de familles étrangères, amena, au milieu du XVIII^e^, un changement dans l'esprit public. Paris commença alors à exercer une attraction certaine. Les officiers vaudois au service de la France rentrent dans leur pays plus spirituels, plus portés à ce que l'on considérait comme de frivoles amusements. Les jeunes gens rêvent de s'évader et de vivre l'existence parisienne. Ceux qui ne peuvent le faire se réunissent en clubs pour dévorer les Gazettes et les *Ana* de cet Éden convoité. En comparant à la civilité française la vie terne et grave de Lausanne, de nouveaux désirs se font jour. Les divertissements prennent plus d'ampleur. On tend à accorder à l'art une certaine importance, à lui appliquer un peu de cette pénétration dont seules les sciences ou l'interprétation de la Bible avaient profité. Et en même temps un esprit de caste se forme, dans la petite ville, et groupés par quartiers,

intellectuels et magistrats, nobles et marchands deviennent des mondes distincts, qui tiennent à ne pas être confondus avec le « peuple, insolent, brutal, fainéant, ivrogne », assure un écrivain d'alors.

On fait généralement remonter à Voltaire l'éveil littéraire des Lausannois. Comme voulant par avance reporter sur d'autres un pareil honneur, du reste exagéré, Arouet écrivait au philosophe de Crousaz : « Vous avez fait de Lausanne le temple des Muses. » De Crousaz était un homme savant. Son *Traité sur le Beau* est d'une finesse subtile; l'influence du beau est marquée jusque dans les virgules, les ponctuations, les lettres majuscules, en des discussions qui rappellent certains esthètes du siècle dernier. Mais quelle œuvre ardue à lire : mépris de la syntaxe, abondance des termes impropres, guère dignes d'un « précurseur » d'Arouet. Sans le créer de toutes pièces, la présence de Voltaire contribua à former le nouvel esprit. Sa table, son théâtre, son ironie polirent les mœurs. Les Lausannois s'entichèrent de l'étranger célèbre. Ils furent pleins d'égards autant pour le spéculateur enrichi et anobli que pour l'homme de lettres. Ils prirent goût à jouer *Zaïre* ou l'*Enfant prodigue*. Personne ne s'opposa à l'influence d'Arouet. Les pasteurs mêmes s'étaient laissé prendre à ses professions de foi déiste; ils étaient ravis de sa bonne volonté à assister d'un air dévot à leurs prêches. Les baillis bernois, heureux que leurs sujets eussent trouvé un passe-temps inoffensif, ne contrecarraient pas l'action littéraire de leur hôte. Qui joue la comédie ne conspire pas contre le Gouvernement, pensaient-ils. Seul, le vieux général de Warnéry maugréait : « Depuis que Voltaire s'est niché dans le pays, les gens vivent dans la plus grande oisiveté, lisent des romans, font des vers; il n'y a plus de jeunes filles qui ne parlent en bouts rimés et en chansons; le luxe, la délicatesse et la dépravation des mœurs ont fait des progrès en Suisse avec la poésie. »

L'idylle de Voltaire et de Lausanne se termina assez mal. Les calvinistes de ce lieu rejoignirent les sociniens de Genève, les fakirs et les bonzes dans la ménagerie du Patriarche. Mais le goût des choses de l'esprit qu'il avait contribué à développer demeura après son départ. Ce qui demeura aussi, ce fut le goût de Voltaire. Jusqu'au XIX^e^, et dans la critique et l'esthétique de Vinet, on en retrouve des traces. Classicisme puriste formé autant chez les précieux de la cour de Sceaux et du salon de M^me^ de Lambert que chez les jésuites de Louis-le-Grand ou dans la société du Temple; dédain pour le « fard » de Fontenelle et les subtilités de La Motte, le « style pincé » et le « petit esprit » de Voiture, mais méfiance de La Fontaine et de Molière, pleins

d'imperfections; culte de Racine et de Quinault : l'alliance de ces deux noms n'est-elle pas une profession de foi? Préférence pour Mme Deshoulière et sa préciosité teintée de philosophisme. A-t-il assez reproché à Boileau ses attaques contre Cottin, « plat prédicateur peut-être, mais écrivain aimable » qui a sa place parmi les grands hommes du *Siècle*? Et l'influence à son avis pernicieuse des *Femmes savantes*? Ce classicisme étriqué est celui des salons lausannois de la fin du XVIIIe.

Ces salons furent autant de cercles littéraires et mondains, où se mêlèrent gens du pays et étrangers. Tout un monde cosmopolite. A l'époque de la révolution française et de l'émigration, de littéraires certains devinrent politiques, à tendance réactionnaire, offrant à Joseph de Maistre et à d'autres, hospitalité et réconfort. Mais auparavant ce furent des « cabarets d'esprit ». On y faisait des lectures symptomatiques : *Amadis des Gaules*, manuel du chevalier courtois, adapté à la mode du siècle; pièces de Destouches, au comique éteint, visant à faire « sourire l'âme », et dont les Lisette et les Frontin passent leur temps à esquisser des portraits; l'*Éloge* de ce Segrais, qui sur un rythme facile, piqué de traits spirituels, développa les lieux communs les plus vides et les plus frivoles de galanterie ingénieuse.

Le plus caractéristique de ces salons et le plus complet dans sa gamme d'intérêts et de préoccupations fut celui de Mme de Charrière-Bavois. Il avait eu un précurseur dans le groupement littéraire et précieux auquel avait présidé Suzanne Curchod, la future Mme Necker. Ce cercle dirigé par une femme avait paru une nouveauté hardie. Dans les cénacles d'érudits, comme celui qui édita le *Mercure Suisse*, les académies de beaux esprits, comme celle fondée par le comte de Lippe, les femmes n'étaient pas admises. Suzanne Curchod changea tout cela, si bien que quelques années plus tard le comte de Golowkin comparait les Lausannoises aux femmes du moyen âge, que les chansons courtoises montrent règnant au dehors et au dedans de leur maison : « Sur elles reposent les soins de l'intérieur et les agréments de la vie sociale. »

A propos des amours de S. Curchod et de Gibbon et des raisons obscures de leur rupture, G. Lenôtre, au contraire du comte d'Haussonville, a accablé la Vaudoise. Et le portrait qu'il traça d'elle est à la manière du Molière des *Précieuses ridicules* : manque de goût, humeur aigre, tendance à prétendre à une suprématie non méritée, affectation dans les sentiments et les manières, austérité feinte cachant de peu avouables intrigues et tous les manèges de la coquetterie. Rien ne manque au tableau, pas même la qualification de « précieuse empesée et de roide

pédante. » Que la conversation de Mlle Curchod fût affectée, comme le prétendit Gibbon dans son dépit d'amoureux berné; qu'il y eût en elle de la fausse sensibilité : c'est possible. Le même Gibbon n'a-t-il pas remarqué, lors d'une représentation de *Zaïre*, qu'elle sanglotait au point d'attirer l'attention de toute la salle. « Cependant, quand elle a ôté son mouchoir, on n'a vu qu'un visage frais, joyeux et sans trace de larmes. » On pourrait aussi noter ses prétentions nobiliaires; jusqu'à la fin de sa vie, elle signa de Nasse-Necker, prétendant descendre par sa mère des de Nasse, ce qui était pure et familiale imagination. Ou encore ses dispositions testamentaires, d'une affectation macabre : sa volonté de reposer dans une cuve remplie d'alcool, « comme une pêche à l'eau-de-vie », ajouta une épigramme. Surtout, on pourrait dépister dans ses *Mélanges* des comparaisons baroques, de pénibles subtilités, des métaphores contournées, tout l'arsenal d'une préciosité affectée : ainsi quand elle compare son époux à l'astre dont le disque est plus grand à son couchant qu'à son méridien; ou cette pensée : « l'esprit est le zéro qui ajoute aux qualités morales; à lui seul il ne représente que le néant »; ou cette autre : « les inquiétudes que les gens à talent éprouvent dans le moment où leurs ouvrages paraissent, les font ressembler au phénix qui ne peut se reproduire que dans des torrents de flammes dont il est consumé... » Elle avait la faim, la fringale même de l'esprit.

S. Curchod ne fut pas qu'une Cathos ou une Madelon. Elle n'était point sotte. Dans le presbytère de Crassier, elle avait appris le latin. A seize ans, elle écrivait des lettres cicéroniennes. Elle savait un peu de grec; ce qui eût ravi Philaminte. Elle ne connaissait pas mal l'anglais. Elle lisait des livres de géométrie et de physique et en discutait volontiers. Et pour se reposer, elle jouait du clavecin ou s'exerçait à peindre. Elle parlait presque aussi bien que parlera sa fille plus tard. On aimait à l'entendre d'autant plus qu'elle était agréable à contempler. Coquette, quand elle s'entretenait avec de jeunes pasteurs, elle ne leur défendait pas de glisser des sujets graves aux badinages sentimentaux. De son trône de gazon, au bord d'une source d'eau minérale et pas loin d'une poudrière, elle présidait à son « Académie des vallons et des eaux ». Étudiants et beaux esprits lui lisaient des portraits et des maximes, genres précieux par excellence. Ils avaient dressé une carte du Tendre, où l'on voyait au milieu de l'océan orageux du sentiment l'île du temple de Thémire. Thémire était le nom précieux de Mlle Curchod, et ses amis s'appelaient Céladon, Nizance, Sylvandre. Aux auteurs des madrigaux les mieux réussis, elle distribuait des prix. Il y

eut à Lausanne une épidémie de madrigaux, inspirés par la belle Thémire. Et Mlle Curchod ne fut pas que l'objet de vers, mais aussi d'un conte : « Ils ne furent pas heureux, conte persan. » Puis l' « Académie des eaux » se mua en « Société du printemps », plus mondaine.

Les membres de ces petits groupes, auxquels S. Curchod présidait et qui durèrent quelques étés se recrutaient parmi les jeunes intellectuels et quelques étrangers comme Gibbon. Le salon de Mme de Charrière fut plus aristocratique.

Cette Angélique de Charrière, née de Saussure, qui ne doit pas être confondue avec Mme de Charrière de Colombier dont Philippe Godet a tracé le portrait, était née en 1732. De bonne heure orpheline et répandue dans le monde, elle excellait à tenir son rôle dans la *Surprise de l'amour* ou le *Philosophe sans le savoir*. Elle déclama si bien des vers de Voltaire, qu'ému le vieil incrédule le remercia d'un Dieu vous bénisse. Elle offrit à l'évêque de Noyon, Charles de Broglie, un souper champêtre; elle discuta avec l'abbé Raynal. Elle se lia d'amitié avec l'avocat Servan, venu à Lausanne rétablir une santé chancelante, et ce fut l'occasion et le début d'une correspondance spirituelle et assidue. A quarante-deux ans, elle épousa un général, qui en avait cinquante-neuf, et ce mariage de raison, écrit une amie « est tout à fait bien pensé; leur fortune suffira à un très joli ménage. » Et dès lors, elle reçut beaucoup dans sa maison de ville, et dans sa campagne de Chaumière, sur la route d'Ouchy. Dès 1781 elle eut ses « samedis », qui n'étaient pas ouverts à n'importe qui. Pour y pénétrer, il fallait, comme à ceux de Mlle de Scudéry, avoir composé une œuvre (comédie, fantaisie, vers spirituels). Puis venait les épreuves d'initiation. Sur un trône, Mme de Charrière, l'abbesse, présidait. Le maître de cérémonie, en costume de hiérophante, une baguette à la main, était à ses côtés. Une toile cachait le fond du salon. Le candidat commençait par trois révérences en l'honneur des Grâces, et devait résoudre une charade, une énigme comme celle que Cathos aimait terriblement et dont discourait l'abbé Cottin. La lecture d'un morceau littéraire, qu'il convenait de juger bon ou mauvais, terminait les épreuves. La toile se levait. Sur un autel, apparaissaient les attributs des arts : une lyre, un poignard, un masque. Lecture des statuts; promesses solennelles. Décoré par l'abbesse d'une écharpe blanche, symbole d'innocence, et de l'effigie du soleil « image de la clarté de l'esprit, de la chaleur du sentiment et de l'activité du caractère », le candidat recevait l'accolade du chapitre.

Quant aux statuts, ils réclamaient l'observance de trois vœux :

obéissance, célibat et pauvreté. Mais d'une certaine manière, s'entend. Obéissance à l'abbesse pour la convocation du chapitre, à moins de migraines décidées. Célibat, à moins de fantaisies physiques ou morales. Pauvreté, c'est-à-dire ne pas courir après la richesse aux dépens de l'esprit. Et en plusieurs articles, obligation était donnée de préférer les talents aux prétentions, la naïveté à l'artifice, les ouvrages de Florian à ceux de Mercier, ceux de Molière à ceux de Marivaux, les auteurs du siècle de Louis XIV aux académiciens du moment. Enfin être sévère à soi-même, indulgent aux autres, zélé pour les samedis, prudent envers les profanes. Mélange curieux de réminiscences de la préciosité française, du classicisme à la Voltaire, de souvenirs de l'abbaye de Thélème, d'influence de la maçonnerie, à laquelle se rattachaient plusieurs des fidèles des samedis, ainsi Deyverdun, le traducteur de *Werther*, qui avait été initié dans une loge britannique.

De l'entrain, des sous-entendus, de l'affectation, les amusements de ces précieux abondent. Beaucoup de comédies, des proverbes comme « Mal d'autrui n'est que songe », où Servan mettait en scène les malades du Dr Tissot; le « Dialogue des anges », du romancier Samuel de Constant, et dont les personnages portaient des ailes « fort bien imitées », paraît-il; « l'Oiseau vert » de Mme de Montolieu; des fantaisies du journaliste Lanteires. Ce réfugié originaire du Languedoc, ancien pharmacien venu à la littérature, fondateur du *Journal de Lausanne*, auteur d'une multitude de traités de vulgarisation, en particulier d'un « résumé » où la mythologie est mise en épigrammes, comme l'histoire de France en madrigaux par Mascarille, fut le Voiture des samedis lausannois. Petit bonhomme, haut de quatre pieds, dressé sur de hauts talons rouges, portant son chapeau sous le bras, une frisure énorme à la grecque, poudrée et parfumée, un jabot des plus amples, des brillants et des rubans partout, il avait ce qui passait pour le comble d'une élégance raffinée, un gigantesque manchon d'ours blanc. Une pièce où les cruches de la fontaine de Vaucluse figuraient, fut un de ses succès. On jouait aussi du Molière, revu et corrigé, expurgé des « expressions qui pourraient effaroucher l'extrême délicatesse qui paraît maintenant en public. » Avant de représenter les *Précieuses ridicules*, l'introducteur spécifiait : « si nous voyons autour de nous des femmes qui nous sont bien précieuses, nous n'en voyons point de ridicules. »

Et l'on variait dans les jeux. Comme autrefois Bossuet avait prêché devant la marquise, on imita un jour les pasteurs en charge à Lausanne, et un prédicateur improvisé prononça un

sermon en trois points sur un texte attribué à Sainte Véridique : Qui vite parle, soit oui ou non, car le reste ne vaut rien. On lit beaucoup, des ouvrages de Paris et des essais de Lausanne. Gibbon donnait la primeur de ses chapitres, sitôt terminés. Deyverdun présenta un travail sur les universités allemandes. Des nouvelles de Florian furent goûtées avec délice. On discutait grammaire On se moquait de l'habitude vaudoise de multiplier les un petit peu, les tant soit peu s'en faut. On s'inquiétait : faut-il prononcer « anivrer » ou comme M. de Voltaire « énivré ». Et chacun rimait. Portraits en vers ou en prose. Envois et chansons. On jouait aux galanteries turques ; du sucre signifiait : mon cœur vous souhaite ; une noisette : j'espérai vous voir ; un concombre : des rivaux me tuent... On établit des clefs pour correspondre sans risquer trahison et l'on y désignait Benjamin Constant par la Fausseté, M. de Montolieu par le Bonhomme, M^me^ de Montolieu, le Tourbillon ; Gibbon, Neptune, Deyverdun, la pluie. Les lieux mêmes reçurent des surnoms : Lausanne, le rivage ; le château de Vufflens, les Alpes ; Bussigny, où M^me^ de Montolieu adaptait romans allemands et nouvelles anglaises, le Moulin. Bien entendu, comme au temps de la préciosité française, chaque membre des samedis avait son surnom officiel.

Les querelles littéraires rencontraient plus d'un écho. On était pour ou contre la *Nouvelle Héloïse*. La maîtresse de maison était contre, et nettement. Avec Servan, on se plaisait à énumérer les inconséquences de Rousseau : « Il dit que tous les grands sont des valets méprisables et il fréquente les grands... Il soutient que le théâtre est une source de corruption, et il écrit des comédies et des opéras... »

Et l'on discutait sciences. M^me^ de Charrière était une fervente botaniste. Elle avait un herbier. Elle courait les champs à la recherche de fleurettes ; elle communiqua son enthousiasme pour cette rousseauiste passion au botaniste Reynier, qui se vantait d'être son disciple. On faisait de la musique. Et quand Mongolfier mit à la mode ses aérostats, M^me^ de Charrière en fit partir de son parc ; son cuisinier les construisait, et un admirateur établit une comparaison versifiée entre l'hôtesse et le ballon que l'on suit avec plaisir tous deux, mais « il plaira quelque temps et vous plairez toujours. » Sur l'attrait de ces « samedis », les avis différent. Servan en a parlé avec nostalgie. Gibbon les a vantés. Ph.-H. Mallet aussi. Le doyen Bridel y a vu une école d'esprit, de goût et de politesse. Mais, parlant de Brunswick et de l'ennui qu'il y ressentait, Benjamin Constant a comparé l'atmosphère de la ville allemande à celle de ces assemblées du samedi. Benjamin Constant avait parfois méchante langue.

En tous les cas, ces samedis eurent leur plus grand succès après que la révolution française eut déversé à Lausanne un flot d'émigrés, dont quelques-uns, qui ne manquaient pas de talent, ont témoigné des aptitudes encyclopédiques de l'abbesse.

Plus près de la marquise de Rambouillet que de M^lle^ de Scudéry, M^me^ de Charrière ne manqua jamais de bon sens. Elle ne s'engoua pas sans discernement pour toute nouveauté. La vogue du mesmérisme la laissa sceptique. Mais elle se passionna pour la pédagogie de Fellemberg et l'agriculture. Elle s'occupait elle-même des vignes qui entouraient sa maison des champs et présidait aux vendanges. Dans ses prés, qui n'étaient pas qu'une minuscule prairie comme celle que M^me^ de Rambouillet avait établie sous les fenêtres de son hôtel pour procurer à ses hôtes le plaisir d'assister à la fenaison, elle faisait ses foins. Bien éloignée de cette précieuse, dont se gaussait Cottin, qui se serait évanouie à la vue d'un « vrai chien tout nud », elle avait des chevaux qu'elle soignait, et des porcs qui eurent leur célébrité, si l'on en croit le prince de Salm-Salm. Surtout, M^me^ de Charrière n'était point une Philaminte méchante; généreuse, elle hébergeaient ses amis dans la peine, et elle éleva deux orphelins, le futur général Reynier et son frère le botaniste, qui tous deux devaient accompagner Bonaparte en Égypte.

De tels bienfaits font passer sur des travers, même précieux, sur un réel penchant au snobisme. Si le mot n'existait pas encore, le sentiment qu'il désigne est de toujours et les Précieuses de Molière ne l'avaient pas ignoré. Fléchier, passant en Auvergne, n'avait-il pas eu à subir la curiosité indiscrète et les avances importunes de « deux précieuses languissantes », désireuses de recruter pour leur salon un hôte d'importance? Elle aussi, M^me^ de Charrière voulait avoir la première à Lausanne les célébrités de passage à sa table. Ainsi elle donna en l'honneur de Lavater un déjeuner qui fit sensation. Lavater savait très mal le français, ses commensaux n'avaient de l'allemand qu'une connaissance vague. C'est peut-être pourquoi ils se quittèrent enchantés les uns des autres. Elle avait une préférence pour les gens de qualité, comme disait Mascarille. Servan se moqua parfois de son engouement pour les ducs ou les comtes qui de partout affluaient à Lausanne. « Gardez-vous que tous vos princes et princesses ne vous gâtent sur vos amis qui ne le sont point. » Quand elle lui vantait les mérites du margrave d'Anspach, qui venait se consoler sur les rives lémaniques de sa rupture avec la Clairon, il lui répondit : « Vous voilà donc emmargravé. » Et pour leur prodigieuse fortune, elle admirait les Necker et leur fille, qui, quand elle arrivait dans le paisible salon, engloutissait tout.

On se souvient comment le silence agreste de Chaumière fut troublé par la scène absurde et magnifique qu'y fit à Benjamin Constant Mme de Staël « balayant de ses cheveux épars les dalles de l'escalier. »

Le salon de Mme de Charrière perdit avec les années de son influence et de ses attraits. Les nouvelles générations avaient d'autres préoccupations et d'autres goûts. La mort fit disparaître les derniers fidèles, les uns après les autres. On discutait encore les aphorismes de Mme de Staël sur les passions; Rosalie de Constant, la voix émue, lisait des pages de ce Bernardin de Saint-Pierre qui, nouveau Trissotin à la recherche d'une dot, avait déçu ses plus chères espérances; la vieille dame disait des vers de Gresset. Après une vieillesse merveilleuse de vitalité et de gaie amabilité, Mme de Charrière mourut en février 1817. Elle avait su, comme l'incomparable Arthénice, créer autour d'elle une atmosphère de sympathie et de concorde, affermir un mouvement littéraire qui lui survécut.

Il ne faudrait pas exagérer cette influence. Mais il est certain que ce salon développa la politesse et le goût des lettres à Lausanne, et aussi le désir d'une langue plus pure, dégagée de provincialisme. Il éveilla chez les gens du monde qui le fréquentaient des vocations d'écrivains : Mme de Montolieu, Mlle de Polier, Mme du Pont-Wullyamoz. Grâce à ces réunions, on en vint à accorder plus de considération aux gens de lettres, et la littérature vaudoise se fit moins grave, plus mondaine, plus frivole aussi. Les petits genres précieux devinrent à la mode : madrigaux, portraits, énigmes, comédies de société. Les correspondances se développèrent; non plus simples énumérations de nouvelles, mais prolongements de causerie, conversation à distance, et ce furent les lettres charmantes que Mme de Corcelles envoyait l'été venu de son manoir campagnard à ses amies demeurées à Lausanne, les missives de Mme de Charrière ou de Rosalie de Constant. Ce furent encore les Mémoires, non pas entretiens avec des amis éloignés, mais conversations à plus longue portée avec la postérité : Mémoires de Deyverdun, de Samuel de Constant. Enfin, ce furent les romans. La plupart des romans au XVIIe en France avaient été écrits dans et pour le monde. Il n'en alla pas autrement dans le Pays de Vaud : mêmes causes, mêmes effets. Jusqu'à la *Nouvelle Héloïse*, le roman était un genre presque ignoré en Suisse. Dès 1780 environ, Lausanne se transforma en « la ville des romans », comme l'appelait Bonaparte. Mme de Montolieu vient en tête avec ces cent-cinq ouvrages, de sa *Caroline de Lichtfeld* à *Agathoclès*, Mlle de Polier avec *Félicie et Florestine*, et tant d'autres. Ce fut une manie. Même Rosalie

de Constant commit une *Respina*. Les hommes furent gagnés à leur tour. Un grand mathématicien, fondateur d'un observatoire et membre de toutes les académies savantes d'Europe, mais aussi des « samedis » précieux, Em. Develey, écrivit un roman historique, et plus tard un guide pour les lecteurs de Walter Scott.

Ces romans eurent un tel succès, qu'un romancier, Samuel de Constant, s'élève dans le *Mari sentimental* contre la passion qu'ils éveillent. Il craint que les fictions romanesques, les fausses peintures de la nature, n'entraînent loin de la vérité et de leur bonheur familial des lectrices trop influençables. Et, en 1787, un moraliste, parlant de cette fureur d'écrire, se plaignait, nouveau Chrysale, que tant de femmes transformassent leur domicile en bureau de rédaction : « Nos têtes femelles barbouillent une incroyable quantité de papier. Elles passent leur temps à composer des romans; leurs toilettes ne sont plus couvertes de chiffons, mais de feuilles éparses, et, si l'on déroule une papillotte, on est sûr d'y trouver des fragments de lettres amoureuses, des descriptions romantiques. »

Du romanesque avec effet, à ravir tous les Scudéry, on en retrouve dans les œuvres des romanciers lausannois, qui s'acharnaient à conduire au mariage ou à la mort des fantoches, plus ou moins héroïques, plus ou moins vertueux, uniformément phraseurs. Aucune vraisemblance, des clichés, de l'affectation. « On n'y apprend rien pour le cœur, avouait un contemporain, et il n'y a que fausseté pour l'esprit. » Et voilà la contre-partie de tout mouvement précieux. A rechercher le joli, le piquant, l'inattendu, la fin du fin, on aboutit presque fatalement à l'affecté et aux minauderies. Très rapidement le groupement juvénil de M^lle^ Curchod y était parvenu. Les hôtes de M^me^ de Charrière mirent plus de temps pour franchir la limite, difficile à tracer, séparant la précieuse qui « sait » bien le monde et la langue, de la précieuse ridicule parce qu'affectée et outrée. La recherche des tons, la mignardise des mots, l'abus des épithètes, la volonté de surprendre par des images ou des métaphores prolongées, les oppositions de termes prétentieux devinrent à la mode.

Le salon de M^me^ de Charrière avait été, selon le mot du doyen Bridel, une réunion de gens de lettres et de gens du monde, de femmes instruites sans pédanterie, de jeune filles sans prétention. Ces expressions rappellent ce que disait Fléchier, dans son oraison funèbre de M^me^ de Montausier, de la cour choisie de Rambouillet, « nombreuse sans confusion, modeste sans contrainte, savante sans orgueil, jolie sans affectation. » Peu à peu, dès qu'elles furent moins soumises à la bienveillante suprématie

d'Angélique de Charrière, à son goût et à son bon sens, dès qu'elles s'enhardirent à faire œuvre personnelle, les précieuses vaudoises tombèrent dans l'affectation. Mme de Charrière de Colombier a tracé de la jeune Lausannoise dans *Calliste* un portrait de pédante coquette. Gibbon, bienveillant pourtant et heureux de vanter la beauté et la sagesse de ses hôtesses, en vint à leur reprocher leur « péché originel » : affectation de dépense, de noblesse, d'esprit. Pour se distinguer du « peuple », du « bourgeois », dans leurs bureaux ou leurs cabarets d'esprit, les Lausannois se faisaient les « singes » d'étrangers, — le mot est de l'auteur de *Calliste*. Il est difficile de singer sans exagérer, sans « s'enfler » comme le disait Pascal. « Vous savez, écrit un jour M. de Montolieu à l'un de ses amis, que nous aurons l'abbé Raynal cet hiver, avec le chevalier Roxa. Nous aurons aussi Servan. Voilà un hiver qui prend un air bien littéraire, et vous savez que nous sommes si bonnes gens à Lausanne, que nous prenons volontiers le ton qu'on nous donne. Chaque hiver a son genre, et c'est ordinairement celui que personne n'a imaginé ni prévu. »

L'atmosphère s'imprégna de cette préciosité envahissante au point qu'on en trouve des traces même sous les plumes les plus sages. Mme de Corcelles, si amusante par son naturel, en arrive, parlant de naissances récentes, à déplorer comme Armande le désagrément de ces sortes d'affaires et à soupirer : « pourquoi ne savons-nous pas éclore au soleil comme les papillons? ». Les plus simples événements sont annoncés en termes alambiqués. Le doyen Polier de Bottens, qui avait collaboré à l'*Encyclopédie* et fut au mieux avec Voltaire, annonçant à un ami la naissance d'une fille : « Vous savez, mon cher Monsieur, les couches heureuses de ma petite femme, qui m'a donné une petite fille, que les bonnes matrones disent devoir être jolie. A l'âge d'un vieux bœuf, elle apprendra peut-être à plus d'un vert-galant, que le développement des grâces du corps et des qualités de l'esprit et du cœur est le plus dangereux écueil de l'indifférence que les fols honorent du beau nom de philosophie. »Toute cette préciosité affectée n'allait pas sans lasser. Et une femme fort spirituelle avoue : « J'ai eu ici le mercredi esprité; quoique j'aime infiniment l'esprit, j'en ai eu une indigestion. »

Le mouvement précieux lausannois offre avec la préciosité française du début du XVIIe certaines analogies. Il est, comme elle, un fruit de salon, un jeu de société, et si ses causes sont à peu près les mêmes, son évolution et ses conséquences ne manquent pas de ressemblance. Mais il a eu son cachet spécial. Il n'a pu avoir aussi l'envergure et l'influence de la préciosité parisienne.

Il s'est distingué plus nettement encore de ces centres de préciosité provinciale du siècle précédent, dont Chapelle et Bachaumont ont tracé le portrait ironique, avec leurs mignardises, leur parler gras, leurs discours exaltés. Malgré tout, et cela grâce à Voltaire, à côté des précieux de toutes nuances et de toutes époques, dont ils raffolèrent, les Lausannois faisaient dans leur Temple du goût une place aux classiques. Cela suffit à assurer un certain équilibre. D'autre part, les précieuses des rives du Léman ne perdirent jamais le contact avec la vie. Avant de se rendre à leurs cabarets d'esprit, elles vaquaient aux travaux ménagers, surveillaient la cuisson de leur pain, étendaient leur lessive. Et leurs salons, celui de Mme de Charrière en particulier, conservaient leurs fenêtres ouvertes sur les vignes et les prés qui entouraient la ville. L'air de la campagne y pénétrait, et la brise du lac. Sur le clavecin de Chaumière, des sacs de graines voisinaient avec des livres ou des dessins; la grande armoire était décorée de citrouilles cueillies au potager voisin. Quand la conversation se faisait moins bruyante, on percevait le glouglou de l'eau tombant dans la fontaine rustique faite d'un tronc de chêne recouvert de mousse, et les mille bruits de la ferme proche. Les imaginations, imprégnées de réalités quotidiennes, dans un tel cadre agreste et paisible, ne pouvaient s'éloigner trop de la nature, se perdre dans le factice et l'irréel sans espoir de retour.

Henri Perrochon.

AUTOUR DU « VATHEK » DE WILLIAM BECKFORD

Aucun « beckfordien » ne pourra lire sans le plus grand intérêt la précieuse communication de M. A.-O. Hunter dans la *Revue de Littérature comparée* (19 , p.). Elle paraît bien, en effet, résoudre la question, si longtemps controversée, de l'édition originale de « Vathek ». Les arguments invoqués par M. Hunter sont à la fois nouveaux et convaincants.

A l'appui de cette thèse, et sur la question du temps qui s'est écoulé entre la publication de l'édition de Lausanne (1787) et celle de Paris, même année, M. A.-O. Hunter semble ignorer une publication qui date, avec certitude, l'apparition prochaine ou la parution de « Vathek » chez l'imprimeur Hignou de Lausanne.

Cette publication est le premier numéro, en date du 2 décembre 1786, du *Journal de Lausanne* qui débute, sous le titre «Belles

Lettres » par une annonce de *Vathek, conte arabe, de M.Beckford, chez Hignou et C^ie à Lausanne.*

Cette annonce comporte un petit article, — qui ne semble pas de la main de Beckford — et où il est dit, entre autres choses :

« ...L'histoire du Calife Vathek ne semble pas être comme la plupart de ces ouvrages, une fiction uniquement tissue d'absurde et de merveilleux, dans laquelle on ne s'embarrasse pas de conserver l'unité des caractères ou de présenter quelques principes de morale. Il est vrai que l'extraordinaire y est aussi richement prodigué que dans aucun ouvrage oriental : mais l'auteur n'a pas négligé d'y inculquer des principes de morale d'une application utile... »

Cette volonté d'attirer l'attention sur les préoccupations moralisantes de « Vathek » ne nous semble pas avoir pu être à aucun moment celle de William Beckford, et nous dirons dans un moment de qui il est vraisemblable que cette note émane.

En tout cas, il y a tout lieu de penser que, dès décembre 1786, le *Vathek* de Lausanne était imprimé ou sur le point même d'être mis en vente : ce qui confirme bien l'opinion émise par M. A.-O. Hunter (page 122) qu'en juin 1787, il y avait plusieurs mois déjà que l'édition de Lausanne existait.

Un autre point de l'argumentation de M. Hunter soulève une question. Il invoque l'existence d'un exemplaire de l'édition de Lausanne, perdu de vue depuis plusieurs années, sur lequel figurait une note qu'il reproduit entièrement et qui débute par « A la demande de M. Beckford..... » (page 123). Selon le catalogue du libraire, cette note serait de la main d'un certain *Chavannes.*

A la Bibliothèque de Lausanne existe un exemplaire de l'édition originale de « Vathek », exemplaire légué il y a quelques années par M. J. Stockmar, directeur des Chemins de fer Fédéraux, et que son possesseur avait « truffé » de divers documents, ou plutôt de copies de documents, *d'après un exemplaire de la même édition appartenant alors à M. Ch. Dumont-Lambert, ancien bibliothécaire* [de Lausanne].

Ces documents recopiés étaient : des fragments d'un article [assez malveillant] de la *Revue Britannique*, Août 1882 — relatif à Beckford; une lettre de M. Dumont-Lambert à M. Eugène Secrétan, en date de Lausanne, 27 mars 1889, à propos d'une anecdote [invraisemblable] relative à Beckford et insérée dans le journal allemand *Der Sammler* : et à propos des circonstances dans lesquelles Beckford acquit la bibliothèque de Gibbon et en laissa la plus grande partie à Lausanne, aux soins de son ami le D^r Scholl.

Enfin le dit exemplaire contient la copie d'une note *du professeur David Levade.*

Dans un article publié en date du 4 septembre 1932 par la « Gazette de Lausanne », article intitulé *Vathek, un curieux point d'Histoire littéraire*, M. Louis Seylaz nous dit que M. Ch. Dumont-Lambert avait hérité de l'exemplaire de « Vathek » ayant appartenu à David Levade, frère du médecin Louis Levade.

« Ce David Levade (1750-1834), nous dit-il, après avoir été pasteur en Angleterre, était devenu professeur de théologie au Séminaire et à l'Académie [de Lausanne]... Il s'occupait de traductions d'auteurs anglais et venait justement de publier la *Vie et les Opinions de Tristram Shandy*, de Sterne (Paris 1786).

M. Seylaz invoque encore un pamphlet contemporain récemment mis à jour par la *Revue historique vaudoise* qui parle de ce Levade comme d' « un habile courtisan, encensant tout ce qui est riche et grand, et

« Qui n'épargna jamais ses humbles révérences
Surtout aux grands seigneurs de britannique engeance, »

et M. Seylaz voit là une allusion à Beckford.

La note de Levade est la suivante :

« Parvenu à un âge où le jugement apprécie mieux les objets, je me reproche d'avoir cédé aux sollicitations de M. Beckford pour être l'éditeur et le correcteur d'un ouvrage aussi plat et aussi extravagant. Quelques circonstances ajoutent aux reproches que j'ai eu lieu de me faire. »

En comparant cette note à celle que reproduit M. A.-O. Hunter, on peut voir que la substance, sinon les termes, en est la même. Beckford avait-il confié la correction des épreuves et même une certaine « révision » de son texte à deux personnes ? cela semble surprenant. La note dite « de Chavannes » n'est-elle qu'une autre note de Levade ? C'est un nouveau petit problème offert à l'ingéniosité des « beckfordiens ». En tout cas, il y a déjà fort à parier que l'annonce du « Vathek » dans le « Journal de Lausanne » dut être de la main d'un de ces deux Messieurs et non pas celle de Beckford, qui ne s'encombra guère d'intentions morales en composant son ouvrage.

Je me permets de signaler une lacune dans la communication de M. A.-O. Hunter, qui porte comme sous-titre : « Historique des Éditions françaises ».

En 1931, a paru en France une édition de « Vathek » *complet*, c'est-à-dire comprenant les Épisodes.

Cette édition porte comme titre :

William Beckford, Vathek, conte arabe précédé de

Beckford ou le Démon des Fables, par G. Jean-Aubry
Paris, Les Exemplaires, MCMMXXVIII.

Cette édition, non mise dans le commerce, imprimée à Oxford pour la société de bibliophiles « les Exemplaires », à Paris, a été tirée à 99 exemplaires. En dépit de la date 1928, portée sur la page de titre et qui est celle de l' « exercice » de la société, l'achevé d'imprimer est du 1er mars 1931.

C'est la première, et jusqu'à présent, l'unique édition française du *Vathek* complet. Il est tout naturel que son caractère semi-privé ait empêché M. A.-O. Hunter de la rencontrer.

G. Jean-Aubry.

STENDHAL EN ESPANA.
1835-1935

Aunque la aparición de Stendhal en España como figura literaria de relieve sea consecuencia de la gran polémica del naturalismo que conmovió la opinión literaria española hacia 1885, anteriormente Stendhal y sus obras fueron ya conocidos, imitados — indirectamente — y aun apreciados como exponente de romanticismo cincuenta años antes.

Por espacio de dos años (1835 y 1836) se publicó en Madrid una revista : *El Artista* que era portavoz de los mas furiosos románticos castellanos. Dirigíala el poeta Eugenio de Ochoa y en ella se publicó, en 1835, firmado con las iniciales C.-A. (Campo-Alanje?) un artículo titulado *Teatro*[1], en el cual se debatían algunos de los problemas estéticos que planteaba el romanticismo. Este artículo lleva el siguiente epígrafe :

« Diálogo. El Viejo. — Prosigamos.
El Joven. — Examinemos.
He aquí todo el siglo XIX » *(Stendhal)*.

El autor del artículo en cuestión traduce el epígrafe que precede a la segunda parte de *Racine et Shakespeare*, parte que lleva el título de *Réponse au manifeste contre le romantisme prononcé par M. Auger dans une séance solennelle de l'Institut*[2]. Esta cita

1. 1835, I, p. 52.
2. Edición Calmann-Lévy, p. 133.

stendhaliana prueba el interés con que fué seguido en España el movimiento romántico francés, pero no supone un mayor conocimiento de Stendhal. Posiblemente el redactor o colaborador de *El Artista* que se firmaba C. A. no debió conocer más obra stendhaliana que aquella que cita, e ignoró sin duda alguna que el autor de *Racine et Shakespeare* fuera además novelista.

Después de este pequeño episodio, la historia española de Stendhal se interrumpe hasta la aparición del naturalismo. No obstante hay que anotar el éxito que tuvieron, durante el período romántico y aun en tiempos posteriores, las representaciones teatrales de una adaptación de *L'Abbesse de Castro*.

En 1844, Isidro Gil uno de los numerosos literatos españoles que vivían a expensas de la literatura francesa, que traducían y adaptaban sin preocuparse excesivamente de hacer constar la procedencia de las obras, publicaba *La Abadía de Castro*, traducción del melodrama de E. Bouchardy del mismo título, que es una adaptación escénica, con modificaciones, de la novela de Stendhal.

Gil publicaba la obra sin mencionar el nombre del famoso autor francés de melodramas [3]. *La Abadía* debió tener un gran éxito puesto que además de la edición de 1844 hemos encontrado otras tres de esta misma traducción hechas durante el siglo XIX [4] y una cuarta — esta con nombre de Bouchardy — con modificaciones en su estructura escénica, obra de un nuevo traductor, publicada en pleno siglo XX [5], prueba todo ello del éxito que tuvo en España este melodrama

La aparición en España del verdadero Stendhal coincide con la del naturalismo. Desde el siglo XVIII, España había vivido constantemente en contacto con la literatura y las modas de Francia. El romanticismo había aumentado, si cabía, la influencia de las modas literarias francesas sobre el mundillo literario español. Y naturalmente, la pasión con que los literatos españoles consideraron el naturalismo, y en especial la obra de Zola, fué consecuencia del interés que, por tradición, despertaban en la España ochocentista las cosas literarias francesas. *La influencia de Zola en España* — dice Andrenio [6] — *se debió más a la moda, o*

3. *La Abadia de Castro. Drama en cinco actos y en prosa trad. por D. Isidoro Gil.* Madrid. En la imprenta de Ienes 1844. 74 pp. 4° menor.

4. *Id.* Madrid. Imprenta de Repullés. Julio 1847. 102 pp. 8°.

Id. Madrid. Cipriano López 1857. 104 pp. 8°.

Id. Madrid. Cuesta 1879. 116 pp. 8°.

5. E. Bouchardy. — *La Abadía de Castro. Drama en 7 actos arreglado del francés por Luis Castillo de Burriach, estrenado en Valencia el dia 8 de Enero de 1912*, Barcelona s. a. *Biblioteca Teatro Popular*, 74 pp. 8°.

6. *Zola en España, Gaceta Literaria*, n° 21, 1°r de noviembre de 1927.

si se quiere a la actualidad literaria, que a las relativas afinidades entre el realismo español y el naturalismo francés.

El naturalismo fué discutido en España a la vez desde el punto de vista moral y literario, y con él todos los autores que se presentaban como precursores del movimiento. Uno de ellos era Stendhal La polémica del naturalismo tuvo la virtud de dividir la opinión de los literatos de aquel tiempo. A pesar del enorme interés que tiene y del copioso caudal de opiniones en pro y en contra que poseemos (E. Pardo Bazán, Juan Valera, *Clarín*, Cánovas del Castillo, Ixart y el mismo Menéndez Pelayo) el tema no ha sido estudiado como merece.

De todos modos y aunque es muy posible que los que lo nombraban no conocieran directamente su obra, con motivo de esta polémica aparecieron los primeros juicios sobre Stendhal. Ordinariamente los críticos españoles le citan de refilón, al pasar, a veces juntando su nombre con el de otros autores franceses que eran considerados también, con mayor o menor motivo, como precursores del nuevo movimiento revolucionario.

En 1884, el novelista Jacinto Octavio Picón al prologar la novela de M. L. Coria *El Angel caído*, citaba a Stendhal al lado de Balzac y de los Goncourt, entre los renovadores de la novela [7], y dos años más tarde Rafael Altamira al publicar en la *Ilustración Ibérica* (Barcelona 1886) un largo estudio sobre *El Realismo y la literatura contemporánea* [8] lo señalaba entre los padres del movimiente realista. *El realismo* — dice — *novísima manifestación que empezó en Francia con Champfleury y Stendhal.*

El estudio de Altamira es un intento de recolección de las diferentes opiniones que había suscitado la nueva tendencia naturalista. El mismo Don Juan de Valera había terciado en la polémica con un libro *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* [9], en el cual no se mostraba excesivamente partidario de las innovaciones y analizaba detalladamente los argumentos de sus contrincantes en favor del naturalismo. Por otra parte Valera, aunque no fuera partidario de las nuevas tendencias, respetaba — y aun admiraba en ciertos casos — la obra de los autores que el naturalismo presentaba como pertenecientes a la nueva escuela : *Yo no quiero negar el talento de estos escritores. Quedan pues a salvo de mis ataques las novelas de Balzac*, Stendhal, *Flaubert, los dos Goncourt, Daudet y Emilio Zola* [10].

7. Citado por Rafael Altamira en *El Realismo y la literatura contemporanea*. Estudio publicado en *La Ilustración Ibérica*, 18 86, p. 586.
8. P. 430.
9. *Obras completas XXVI.*
10. *Apuntes*, p. 54.

Valera habla de Stendhal de una manera bastante vaga. Nos quedamos sin saber si realmente lo había leido, aunque parece deducirse de sus opiniones que se limita a repetir las de Zola, y aun éstas en un sentido negativo[11] : « *Sus personages son falsos, exagerados por el ahinco con que Stendhal tira a hacerlos originales e insólitos. Asi es que no hieren la imaginación con viveza, ni se quedan en la memoria* [12].

Valera que admira sinceramente — y no se recataba en el elogio a Merimée el hombre del siglo XIX que tiene mayor afinidad con Stendhal — habla del autor de *Le Rouge et le Noir* con un manifiesto desconocimiento de su obra. Sus opiniones sobre Stendhal son un reflejo de lo que han dicho otros críticos adversos al novelista : *Merimée, como Stendhal, no cree en nada. Por este escepticismo es por donde ambos son y no son naturalistas... No era el propósito de ellos la inquisición social, el coleccionar documentos humanos, el estudiar la patología ni el enseñarla. Su propósito era divertir creando obras de arte* [13].

A los pocos años, el conocimiento de Stendhal ha aumentado en España. En 1891, *La España Moderna*, la famosa revista que intenta europeizar en lo posible la vida de la época y sigue cuidadosamente los acontecimientos extrangeros, publica una traducción de la biografía de Stendhal escrita por Emilio Zola [14], y el mismo año D. Marcelino Menéndez y Pelayo publica el tomo V de su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, donde se encuentra un largo estudio (pp. 248 a 273 del volúmen) sobre la vida y obras de Stendhal, estudio que es aun hoy el más completo y profundo que se le haya dedicado en España.

La posición ideológica de Menéndez y Pelayo no era precisamente la más adecuada para juzgar benévolamente la obra de Stendhal. Defensor de la tradición histórica y católica de España, necesariamente había de considerar a Stendhal como un enemigo. Y no obstante, si se tiene en cuenta la posición crítica de Menéndez y Pelayo, sus juicios sobre Stendhal son todo lo ecuánimes que podían ser. Por otra parte, la extensión y las abundantes citas que hace de sus obras nos revelan un conocimiento directo de la obra de Stendhal y aun cierta simpatía por su posición estética.

He aquí sintetizadas las opiniones de Menéndez y Pelayo :

En rigor no se parece a nadie, se resiste a toda imitación ; es un tipo literario, una curiosidad única, más curiosa que simpática ni admirable.

11. *Apuntes*, pp. 115-116.
12. *Apuntes*, p. 116.
13. *Apuntes*, p. 125.
14. Noviembre 1891, XXXV, pp. 47 ss.

Puede disputarse que Stendhal sea en rigor artista por más que fuese notabilísimo crítico de artes, caprichoso y arbitrario sin duda, pero sincero, convencido y lleno de pasión en sus gustos buenos o malos. Pero como productor de obras de arte (si se exceptuan sus narraciones cortas) no tiene estilo, sino una manera *impertinente y afectada, una negligencia petulante que divierte en las primeras páginas y llega a impacientar después* [15].

Sobre la oposición entre el estilo y técnica de Stendhal, y los procedimientos *coloristas* de Balzac, Flaubert, Zola, etc., dice M. y P :

Nacido Stendhal en el siglo XVIII, y saturado hasta los tuétanos de la filosofía analítica de Condillac y de su lengua de los calculos *aspiraba a hacer del lenguaje literario, no la visión más o menos brillante... de la realidad, sino un sistema de notación lo más exacta y precisa que le fuera dable, de los fenómenos de la sensación a los cuales él reducía toda la vida del espíritu* [16].

El estilo :

Cabe en el estilo que adoptó Beyle, cierto grado de belleza literaria, el cual consiste o debe consistir en aquella transparencia y lucidez que hace que no se interponga nube alguna entre el pensamiento y su expresión, sino que juntos lleguen a la comprensión del lector desterrando totalmente de su ánimo la idea del estilo y haciéndole descansar sin esfuerzo en la contemplación de las cosas mismas [17].

Pero la complicación del análisis psicológico, especialmente su afición al estudio y al cultivo de todas las rarezas psicológicas, de los maquiavelismos obscuros, de las perversidades e infamias más preternaturales e inusitadas, de todos los casos raros de clínica mental, le obligan a contorsiones que perjudican el conjunto.

Los personajes stendhalianos Menéndez y Pelayo los juzga con manifiesta incomprensión y muy superficialmente :

Los héroes de Stendhal en sus novelas largas (Le Rouge et le Noir y La Chartreuse de Parme) son personajes tan extrañamente concebidos, tan negros y misteriosos, dotados por el autor de maldad tan estrambótica y trascendental, que ni ellos ni el psicólogo que los analiza pueden hablar como todo el mundo [18].

Menéndez y Pelayo reconoce ingenio a Stendhal pero mezclado con mucho *charlatanismo* [19] :

Charlatanismo de todas especies: hipocresía vuelta del revés,

15. *Historia de las Ideas Estéticas,* t. V. (Madrid 1891), p. 249.
16. *Historia de las Ideas Estéticas,* t. V (Madrid 1891), p. 250.
17. *Id.,* pp. 250-251.
18. *Id.,* p. 251.
19. *Id.,* p. 251.

hipocresía de inmoralidad y de ateismo (por más que fuera Stendhal, sin necesidad de violentarse, uno de los pensadores más radicalmente inmorales y ateos y una de las almas más secas que han existido), afectación de profundidad y de desdén aristocráticos, afectación de incoherencia y falta de lógica, afectación de escribir mal, en suma toda especie de afectaciones [20].

Cuando se enfronta con los personajes de Stendhal, Menéndez y Pelayo los ve desde su propia posición y los juzga así moralmente, sin insistir en el verismo de sus reacciones, en su posible realidad viviente :

Stendhal... inventó para sí propio, aunque de pronto con menos éxito, el tipo del maquiavelista alma de cántaro con visos de Maquiavelo frustrado [21].

A sus personajes predilectos les infundió este mismo carácter y estas mismas quiméricas pretensiones, poniéndoles en la mente el sello de predestinación que llevan todos los héroes románticos. Ni Julián Sorel ni Mosca tienen nada de personages naturalistas : es cierto que su actividad se consume en luchas microscópicas, en intrigas subalternas, en crímenes tan horribles como estrafalarios ; pero todo el empeño del autor es presentarlos como seres superiores, que serían capaces de conmover el mundo si no los encadenase la fatalidad de los tiempos a esa acción obscura y sin gloria [22].

En 1891 la glorificación de Stendhal se ha puesto de moda. Menéndez y Pelayo analiza las posibilidades de perduración de su obra :

Falta saber si el entusiasmo actual durará o llegará a reducirse a mas justos límites. Me parece notar ya síntomas de cansancio (y en ello ganarán mucho el arte y la moral). No es fácil que los libros de Stendhal vuelvan a caer en la categoría de rarezas : están preñados de ideas buenas y malas y solo el libro sin ideas es el que definitivamente muere [23].

A pesar de este predominio de las ideas, *Stendhal tiene su retórica propia, bastante fastidiosa y monótona por cierto, y no pueden darse personajes más* convencionales *o por mejor decir, más imposibles, literaria y socialmente que los suyos* [24].

Otro defecto :

Stendhal en sus novelas (no tanto en sus viajes) carece, no solamente de abundancia pintoresca, sino hasta de sentido de la realidad exterior. Y aunque no crea en Dios ni en la espiritualidad

20. *Id.*, p. 252.
21. *Id.*, p. 252.
22. *Id.*, pp. 252-253.
23. *Id.*, pp. 272-273.
24. *Id.*, p. 254.

del alma, ni en el deber moral ni en otra cosa alguna, sino en el placer físico, procede en sus análisis, no como fisiólogo sino como idéologo [25].

En cambio :

Sus novelas tienen mucha acción y acción interesante; sobre todo « La Cartuja de Parma » es una novela de aventuras, un verdadero embrollo, lleno de lances inesperados y sorprendentes como los de un cuento de Bandello [26].

Después hace Menéndez y Pelayo la acostumbrada comparación con Merimée. :

Con Merimée tiene también el punto de contacto del exotismo *literario (que en Stendhal se reduce a italianismo); la predilección por la pintura de acciones feroces y sanguinarias, de pasiones violentas y rápidas que estallan y matan en un punto mismo, sin que la impasibilidad del narrador se altere en lo más mínimo a contar los más grandes horrores. Tales son esas famosas novelas italianas de Beyle, que si estuviesen mejor escritas, si el autor hubiese poseído el arte del diálogo, la graduación de los efectos dramáticos, y la perfección sobria y nerviosa de... Merimée..., podrían competir sin desventaja con las más felices narraciones de este insuperable cuentista. Pero el arte incompleto y por decirlo así,* cojo, *de Stendhal, hace que su perpetua ironía trascendental se vea más al descubierto, y resulte más desabrida y antipática* [27].

En otro lugar Menéndez y Pelayo alaba a Stendhal por sus conocimientos en materia de literaturas extrangeras, en arte, en música. Y no obstante :

Stendhal no pasa de ser un crítico empírico, pero generalmente de buen gusto y mucho ingenio [28].

Después analiza la estética musical de Stendhal [29] con abundancia de citas sacadas de las vidas de Haydn y de Mozart, y las opiniones de Stendhal sobre la pintura italiana, reprochándole su desconocimiento de los primitivos [30].

La posición de Stendhal ante el romanticismo es apreciada por el crítico español. *Racine et Shakespeare* es analizado también detalladamente [31]. Ante el crítico, Menéndez y Pelayo depone su actitud agresiva. Aquí los factores éticos, que determinan su posición combativa frente a las novelas y al *beylismo* que las

25. *Id.*, p. 254.
26. *Id.*, pp. 254-255.
27. *Ibid.*
28. *Id.*, p. 256.
29. *Id.*, pp. 256-260.
30. *Id.*, pp. 260-266.
31. *Id.* pp. 266-272.

impregnan, han desaparecido. En un terreno estético Menéndez y Pelayo aprecia el buen gusto y la franqueza de Stendhal.

Frente a la posición retraída de Menéndez y Pelayo ante Stendhal álzase la crítica elogiosa, aunque no aguda en exceso, de Dª Emilia Pardo Bazán, una de las personas que combatieron con más ahinco en pro del *naturalismo* en la polémica mencionada. La crítica de la condesa escritora no se caracteriza por su gran sutileza ni es excesivamente personal. Sin duda era Stendhal de todos los patronos de la nueva escuela uno de los que le fueron menos simpáticos. Y en consecuencia, sus críticas stendhalianas son un resúmen de lo que tantas veces se había dicho anteriormente.

La condesa de Pardo Bazán publicó, por espacio de varios años, en la revista *La España Moderna* una serie de artículos sobre *La Literatura Francesa moderna*, que más adelante publicó en tres volúmenes de la colección de sus óbras completas.

En el segundo de ellos *La Transición* [32], estudia en treinta páginas la persona y la obra de Stendhal. De esta conoce la parte novelesca y la valora asi :

Los libros verdaderamente influyentes son « Rojo y Negro » y « Del Amor »; en segunda línea, « La Cartuja de Parma » y « La Abadesa de Castro [33] ».

Después sigue la valoración analítica de aquellos puntos más típicamente stendhalianos, que el naturalismo ha popularizado :

Beyle escribe mal. Bajo el seco y rudo esparto del estilo de Beyle hay una riqueza ideológica, una fuerza de sugestión bien demostrada. He leído mucho a Stendhal, parte por gusto, parte por razonar su influencia y darme cuenta de sus méritos ; cada vez me he persuadido más de que es un escritor que no se saborea, se masca y se traga, Hace pensar, suscita ideas ; y se acabó [34].

Su figura, en realidad, mejor que en la historia de la literatura. donde tanto influye la forma, encaja en la del pensamiento. Es un pensador y un psicólogo, que se manifestó por medio de la novela y de la crítica, en vez de producir solamente tratados y ensayos, donde condensase sus observaciones [35].

Esta inclusión de Stendhal entre los psicólogos puros encaja perfectamente dentro de la concepción positivista del naturalismo.

Después siguen los juicios sobre las diversas obras stendhalianas. *Armance* le parece a la Señora Condesa *novela rara y poco extensa* [36]

32. *Capitulo II. La Novela-Stendhal. La glorificación de la energía. Fama póstuma. Rojo y Negro. El análisis. La cristalización,* pp. 27-57.
33. P. 42.
34. P. 43.
35. P. 43.

tensa[36] aunque más adelante la califique de *novela por cierto mejor compuesta que las que su autor produjo después* [37].

« *Le Rouge et le Noir* ». *Es, no cabe negarlo, libro que con todos sus defectos, causa impresión fuerte y honda, si no la incurable intoxicación de que habla Bourget; diferénciase de la mayoría de las demás novelas como el buitre de los estorninos. Antes que Nietzsche, Beyle nos muestra franqueada por las almas de presa la ideal demarcación que mantiene a otras almas más acá del mal y del bien* [38].

Insiste más tarde en el romanticismo de Julien Sorel y en el valor original de la creación, aunque en el fondo la obra no la haya satisfecho : *Que el tipo de Julián Sorel es un hallazgo del genio — dice* [39] *— no puede negarse.*

En realidad, no puede decirse que la crítica ochocentista española haya sentido nunca un gran entusiasmo por Stendhal y por sus obras .La frialdad apasionada del *beylismo* chocaba con las concepciones más o menos apasionadas, románticas o naturalistas, pero siempre profundamente retóricas, declamatorias de los españoles del siglo XIX. Ni aun los naturalistas, que lo incluían entre los precursores de la flamante escuela, llegaron a comprenderlo. Se limitaron, como la Condesa de Pardo Bazán, a leerlo y a comentarlo sin profundizar en él, repitiendo lo que ya anteriormente se había dicho allende los Pirineos.

Los adversarios del naturalismo no podían admirar, ni aun comprender, la obra de Stendhal, y mucho menos el *beylismo*. El caracter ético de su crítica (Menéndez y Pelayo), o el temperamento y una posición tradicionalista (como en el caso de D. Juan Valera) impedían la comprensión y la subsiguiente valoración exacta.

Los que han leido a Stendhal juzgan su obra de un modo parcial, fragmentario. Así Joan Maragall, el poeta catalán, gran admirador de Nietzsche por otra parte, considera su obra como perteneciente a un género *psicológico-terrorífico*, juicio que debemos sin duda al hecho de que Maragall únicamente debía conocer, cuando escribió aquel juicio, las *Crónicas italianas* cuya sola lectura puede justificar el juicio del poeta catalán, que aunque incompleto no es inexacto en el fondo [40].

Sin duda Stendhal debió leerse en francés durante los últimos años del siglo. La popularidad de que gozaba en Francia en

36. P. 45.
37. P. 46.
38. P. 46.
39. PP. 49-50.
40. Maragall. — *Articulos*, Edición Gili, IV, p. 82 : *La Dictadora de Zozaya, estudio endeble, psicológico-terrorífico a lo Stendhal, no nos parece que pueda sostenerse por lado alguno.* El artículo en cuestión es de 1er janv. 1903.

aquellos momentos hace suponerlo así. Y fué sin duda aquella actualidad de Stendhal la que determinó su traducción al castellano.

En la última década del siglo XIX se incorpora la obra de Stendhal al acervo de obras traducidas del francés. Las dos traducciones de *L'Amour* que publica *La España Moderna* [41], aunque sin fecha de publicación en la portada, pertenecen a este período y deben ser contemporáneas de la traducción de la biografía escrita por Zola, que se publicó en aquella misma revista, en 1891, de la cual ya hemos hablado antes.

En 1899 se publica en Barcelona [42] la traducción castellana de *La Chartreuse de Parme* por L. de Montemar. Desde entonces la publicación de traducciones de las obras stendhalianas sigue con cierta regularidad, mejorando progresivamente su calidad. En 1924 aparece la primera traducción catalana [43], y actualmente la publicación de biografías traducidas de distintos idiomas y el conocimiento general del francés aumentan el número de los stendhalianos españoles.

La difusión por España de estas ediciones de obras de Stendhal ha sufrido, en pro o en contra, del prestigio anti-clerical del autor. Muchos de los lectores de *Le Rouge et le Noir* solo han visto en la novela un ataque contra el clero. Ante esta posición previa se ha esfumado toda la maravillosa aventura psicológica de Julián Sorel. El anticlericalismo y la reputación de inmoralidad de Stendhal han motivado algunas de sus traducciones y su inclusión en colecciones populares al lado de Nietzsche y de los autores anarquistas y socialistas.

La posición del catolicismo español ante la obra de Stendhal está sintetizada en un libro del padre Ladrón de Guevara S.-J. [44]. A pesar de ser el autor extraordinariamente susceptible en cuestiones de moral, las obras que allí analiza no le merecen la reprobación retórica y apocalíptica, que otras novelas de autores franceses.

He aquí estos juicios [45] :

Ante todo el autor. Menciona el P. L. de Guevara en primer término la inclusión de sus obras en el *Index Librorum Prohibitorum* y añade : *Impío y libertino, fué soldado y diplomático.* Después las obras : *Le Rouge et le Noir... en la cual pone en acción los principios de su libro inmoral* L'Amour, *que son malos, contán-*

41. Vease en nuestra *Bibliografía,* al final de este trabajo, los nº 1 y 2.
42. *Bibliografía,* nº 3.
43. *Bibliografía,* nº 38.
44. *Novelistas malos y buenos.* Bilbao, segunda edición s. a. (1910).
45. P. 417.

dose entre ellos la negación de la libertad cuando se trata de amor. Amores, asesinato en misa, paradojas, sofismas. La Cartuja de Parma, *amores, descrédito del estado eclesiástico.*

Armance, *Inmoral, de malas ideas, antirreligiosa.*

La Abadesa de Castro : *peligrosa.*

Crónicas Italianas : *Afecta una desenvoltura de egoísmo sensual, maquiavelismo ; todos sus héroes se empeñan en aparecer sarcásticos despreciativos, y son escépticos, llenos de soberbia, que tratan pertinazmente de contradecir las ideas corrientes en moral, desconfiando que pueda haber nadie que sea bien inclinado.*

En las Crónicas *cuenta las historias o leyendas más horribles de la Edad Media en Italia.*

Al comenzar el siglo xx, prodúcese en España un cambio profundo en la vida cultural del país. Se inicia una cruzada en pro de su europeización, cruzada que va acompañada de una agudización del sentido crítico ante los problemas vitales y nacionales, en los autores que representan la nueva tendencia reformadora de la vida española. Los hombres de la llamada *generación del* 98, que son los determinantes del cambio, hacen todo lo posible por transplantar a España los auténticos valores europeos. La *generación del* 98 *se transformó ella misma, pasando de los autores más del siglo* xix, *y en el siglo* xix, *a Montaigne, a los clásicos del gran siglo y a los resucitados como Stendhal* [46].

Simultánea y paralelamente tuvo lugar un movimiento idénticamente europeísta en Cataluña. El *Noucentisme* de *Xenius* propugnaba el conocimiento profundo de los acontecimientos más importantes que se producían en Europa y la asimilación de las obras más importantes que la cultura europea hubiese producido. Stendhal fué conocido en Cataluña como un hermano espiritual de Nietzsche, el autor que ejerció sin duda la más intensa influencia sobre las generaciones catalanas de los primeros años del siglo xx.

Las citas y menciones de Stendhal abundan en las obras de Eugenio d'Ors, en las catalanas primero y más tarde en las castellanas. Las menciones son siempre breves, incidentales casi siempre. Demuestran, empero, la importancia que le concedía el movimiento cultural de aquella época.

De Stendhal, ha dicho d'Ors [47] que : — *como los médicos — ha*

46. E. Gómez de Baquero *Andrenio. — El Renacimiento de la novela en el siglo XIX* (Madrid 1924), p. 103.

47. E. d'Ors. *El viento en Castilla* (Madrid 1921), p. 197.

sido en el siglo XIX, una de las grandes fuerzas de la inteligencia. En consecuencia cuando aparece Stendhal en las *Gloses* de *Xenius*, se le trata con el máximo respeto, tanto si el motivo es :

La devoció quasi fisiológica amb que Stendhal parla de la fina maturitat de les gents italianes[48], como si se analizan las características del beylismo :

Una paraula: el stendhalià o beylista es distingeix essencialment del dandy, que aquest és un home quiet en son lloc..., amb a particularitat, que el lloc seu està... fora del món... ; mentre que l'o stendhalia fa son camí en el mon amb impertinència mesclada d'habilitat — d'una habilitat per dir-no aixi platónica. — *Constiueix una nova diferència (menys importent per) el fet que el ver dandy, sol ésser noble, o al menys ocupar per sa naixena una situació distingida en la societat; el stendhalia en canvi neix plebeu i de vegades jueu. Per ultim el motlle insubstuïble del dandy, ve d'Anglaterra ; el motlle insubstituïble de lo stendhali ve d'Itália*[49].

Simultaneamente en Castilla los autores de la *generación del* 98 abren el camino para la verdadera comprensión de Stendhal. Sus críticas, mucho más personales que las de los autores ochocentistas, son ordinariamente más agudas, más profun das, aunque no sean siempre excesivamente originales.

Ya en los primeros años del siglo xx Stendhal ha adquirido la condición de autor de primera fila, excepcional, pero a pesar de esto no es estudiado como se merece. Las citas abundan en cambio. Así en la *Historia de la Novela en España desde el Romanticismo* de E. González Blanco (Madrid 1910) abundan las referencias, las citas stendhalianas. No hay en cambio una sola crítica de Stendhal ni de sus creaciones novelísticas.

De los hombres del 98, *Azorín* y Baroja han comentado en alguna ocasión la obra y la persona de Stendhal.

Azorín debió conocer la obra de Stendhal al mismo tiempo que las de Montaigne y Nietzsche, autores que cita frecuentemente en sus obras.

La influencia stendhaliana, si existe en la obra de *Azorín*, es difusa, difícil de concretar y mezclada con la de aquellos autores.

En su libro *Entre España y Francia*[50] analiza *Azorín* el hispanismo de algunos autores franceses, y con ellos el de Stendhal. Además de una biografía sintética, considera el crítico español el concepto stendhaliano de España. Segùn *Azorín*, Stendhal merece un lugar propio en la historia del hispanismo francés ochocentista :

48. *Xenius. Glosari MCMVIII* (Barcelona 1915), p. 127.
49. *Id.*, pp. 155-156.
50. Madrid 1921.

No es un cincelador del estilo Enrique Beyle; desdeña el primor de la prosa, cuesta trabajo el leerle y a veces dificultades llegan a fárragos y enojos. El encarecimiento que hacía Taine era exagerado Pero Stendhal será leído siempre como profundo pintor de caracteres, monografista de pasiones, psicólogo escueto, seco y preciso. Los españoles le debemos que haya adivinado con intuición maravillosa uno de los rasgos fundamentales de nuestro carácter [51].

Este rasgo a que alude « *Azorín* » es la indiferencia que siente el español por las cosas materiales, la confianza, mezclada de pereza, que le hacen víctima de los engaños de los que le rodean [52].

Pero el hombre del 98 a quien se deben las críticas más personales sobre Stendhal y sus obras es el novelista Pío Baroja. Determinadas características personales (la indiferencia sobre el estilo, y la posición absolutamente independiente que toma frente al mundo) establecen una cierta afinidad temperamental entre Stendhal y Baroja, una afinidad que intensifica aún más la común afición al sarcasmo.

Baroja en un libro suyo, personalísimo, *Juventud, Egolatría* (Madrid, 1917) nos ha expuesto claramente sus opiniones sobre la literatura y sobre la vida. Allí encontramos una afirmación de *egotismo* que tiene alguna semejanza con el *beylismo:*

Cuando un escritor habla de sí mismo, teme insistir en su yo, que no es puramente un yo de hombre sentimental, ni de investigador curioso, sino que a veces, es un yo un tanto desvergonzado, un yo con nombre y apellido, un yo de bando de capitán general o de gobernador civil [53].

Por otra parte Stendhal, a quien llama [54] :

El inventor del autómata psicólogico movido por máquina de relogería,

es uno de sus autores favoritos. Afirma :

Mis autores favoritos han sido Dickens, Poe, Balzac, Stendhal, Dostoievski y Turguenef [55].

Y en otro lugar :

Yo he leído muchas veces el Rojo y el Negro *de Stendhal* [56].

También nos habla de Stendhal en otro libro suyo *La Caverna del Humorismo* (Madrid 1919), y más extensamente. Lo califica de: *humorista a pesar suyo. Su química sentimental y su teoría de la*

51. P.p 207-208.

52. Véase en *Vie d'Henri Brulard* y *Mémoires d'un touriste* las páginas donde habla de su *espagnolisme* y del viaje a Barcelona, respectivamente.

53. *Prologo-Egotismo*, pp. 16-17.

54. *Juventud-Egolatria*, p. 135.

55. *Páginas escogidas* (Madrid, Calleja 1918), p. 9.

56. *Páginas escogidas* (Madrid, Calleja 1918), p. 11.

cristalización del amor son concepciones de humorista, también lo es su esfuerzo para dar originalidad a los caracteres y a los acontecimientos a fuerza de detalles, su conceptismo y la crítica severa de los paisajes como si acabaran de ser construidos momentos antes [57].

Y más adelante [58], se plantea el problema del estilo stendhaliano que resuelve de una manera original :

¿Hubieran mejorado las obras de Stendhal con pasar por las manos de un profesor de gramática de retórica, que hubiera suprimido repeticiones y asonancias? Probablemente no. En Stendhal se busca la idea, los tipos, la penetración psicológica. Una obra de Stendhal podría haber mejorado si hubieran podido hacer observaciones sobre ella Maquiavelo, San Ignacio, Chamfort, Benjamin Constant, Dostoievski o Nietzsche.

En una de sus novelas *La Nave de los locos* (Madrid 1925) Baroja dedica unas págínas a la novela como obra de arte. El *Prólogo casi doctrinal sobre la novela* es una especie de Metafísica novelesca muy típicamente barojiana. En esas páginas se analizan de una manera harto personal las novelas stendhalianas.

Dice Baroja que hay diversas clases de novelas :

Hay la novela que podría compararse a la melodía: muchas de Merimée, de Turgueneff, de Stendhal; hay la novela que tiende a la armonía, como las de Zola, las de Dostoiewski y sobre todo las de Tolstoi [59].

Hecha esta clasificación y al cabo de unas páginas más, Baroja analiza largamente las novelas stendhalianas, cuando considera las posibilidades de llegar en la novela a :

La última razón psicológica que mueve a los hombres.

Las acciones de Fabricio — dice Baroja — *no están motivadas claramente por su psicología. Nadie, ni el más lince, leyendo la primera parte del libro, llegará a presumir lo que pasará en la segunda* [60].

Respecto a Julián Sorel de Le Rouge et le Noir, *parece más determinado* [61].

Después Baroja explica el proceso Berthet y añade :

El argumento en sí y la psicología en conjunto del personage son mucho más lógicos en el proceso verdadero que en la novela de Stendhal. El tiro a Madame La Tour, en realidad, está muy legitimado. Es el despecho del seminarista al verse cogido, humillado,

57. P. 142.
58. P. 155.
59. *La nave de los locos*, p. 20.
60. *La nave de los locos*, p. 28.
61. *Ibid.*

sin porvenir. En la novela no. En la novela, Sorel es un hombre que ha triunfado... ¿Por qué va a tener despecho y rabia?

Antes de saber en donde estaba inspirado « Le Rouge et le Noir » siempre me produjo una sensación de cosa absurda el tiro de Sore a Madame Renal.

Se ve que Stendhal, al aprovechar el proceso Berthet y al arreglarlo a su modo, produjo una serie de contradiciones psicológicas.

El quería hacer de un héroe el hombre inteligente, obscuro y plebeyo que triunfa sin abdicar en nada ; quería que Madame Renal fuese encantadora, de un encanto no corriente ; que el marido fuese un imbécil, lo que dentro de las pragmáticas del romanticismo era indispensable, pero que en la vida no sucede siempre ; que la señorita de la Mole fuese extraordinaria y otra porción de cosas imaginadas que no son nunca en la realidad asi.

En este sentido se ve que Le Rouge et le Noir *es tan sueño como puede ser un cuento de niños, y tan lejos de la perfección psicológica como una novela de caballerías.*

Si un novelista de tantas condiciones como Stendhal hubiera escrito otra novela, sin apartarse nada del proceso Berthet, haciéndole al héroe fracasado en sus amores y en su carrera, se hubiera dicho : ¡Qué pesimismo ! la vida no es así [62].

En cuanto a una posible influencia de Stendhal sobre las novelas de Baroja, si bien es cierto que algunos de sus personages pueden recordar en algún momento a Julien Sorel o a Fabricio del Dongo, la afinidad es perfectamente gratuita, simple semejanza casual, sin que por ello pueda hablarse de una verdadera influencia.

En cambio Jean Sarrailh halla reminiscencias stendhalianas en una obra de Ramón Mª del Valle Inclán [63]. No se trata de una imitación. No hay concordancia de textos. Hay entre ambos autores diferencias esenciales. En Valle Inclán el estilo es musical, trabajado; en Stendhal es un estilo de *Código Civil.* Valle Inclán prescinde, ordinariamente, de los problemas de filosofía y de moral, de las meditaciones de toda clase que son uno de los principales atractivos de Stendhal. En éste predomina la inteligencia. En Valle Inclán, el sentimiento, la sensación.

A pesar de estas diferencias hay ciertamente pasajes llenos de reminiscencias stendhalianas — de *La Chartreuse* o de *Le Rouge et le Noir* — en su novela *Sonata de Primavera.* Jean Sarrailh las ha analizado aguda y detenidamente, en el estudio antes citado.

Redúcese a la semejanza de situaciones, de sentimientos entre

62. *Ibid.*, p. 28-29.

63. *Notes sur Stendhal et Valle Inclan. Revue de Littérature comparée.* 1934, XIV, 694-702.

el Marqués de Bradomín — el personaje de Valle Inclán — y Julien Sorel y Fabricio del Dongo. El tema central de *Sonata de Primavera* — la aventura del protagonista y María Rosario, hija de la princesa Gaetani — nos hace pensar en Fabricio del Dongo, oscilando entre Clelia y la Duquesa de Sanseverina. También el escenario — una pequeña ciudad italiana — es semejante en ambas novelas. Y la conquista de María Rosario por Bradomín sugiere escenas de *Le Rouge et le Noir*.

Todo ello hace suponer, más que una imitación, más que una presencia consciente de Stendhal en esta novela de Valle Inclán, el recuerdo de pretéritas lecturas stendhalianas que después de discurrir subterráneamente han aflorado en esta novela de modo inconsciente. El Sr. Jean Sarrailh llega en su estudio aludido a estas conclusiones que creemos exactas. Nos remitimos a dicho estudio para los detalles.

El conocimiento de Stendhal hácese más profundo a medida que el siglo avanza. Las revistas españolas hablan de cuestiones stendhalianas[64]; en los periódicos se comentan las nuevas traducciones. Stendhal se convierte en un autor lo bastante conocido y apreciado para que pueda ser considerado como un clásico. Y mientras en Cataluña J. Farran y Mayoral nos habla del :

goig tan viu i tan intel.ligent alhora... que em dóna una novel.la... de Stendhal[65], en Castilla José Ortega y Gasset comenta el sentido de la obra de Stendhal en un ensayo *Ideas sobre la novela* que fué la causa inmediata de que Pio Baroja escribiera el *Prologo casi doctrinal sobre la novela* que precede a *La nave de los locos*, y al que nos hemos referido anteriormente.

El comentario de Ortega y Gasset es agudo como todos los suyos[66] :

Para mí ha sido siempre un ejemplo clásico de la independencia en que el placer novelesco se halla de la trama una obra que Stendhal dejó apenas mediada y se ha publicado con títulos diversos : « Luciano Leuwen », « El cazador verde », etc. La porción existente alcanza una abundante copia de páginas. Sin embargo allí no pasa nada. Un joven oficial llega a una capital de departamento y se enamora de una dama que pertenece al señorío provinciano. Asistimos únicamente a la minuciosa germinación del delectable sentimiento

64. E. Diez Canedo : *Los libros viejos* en *Indice*, 3, p. 63, 1921. Comentario a un árticulo de Jean Carrère sobre la bilioteca de Stendhal.

65. *Reflexions i sentiments* (Séries I i II) (Barcelona 1931). Este mismo autor tiene inédita una traducción catalana de *La Chartreuse*.

66. *La novela como vida provinciana* en *La Deshumanización del Arte. Ideas sobre la novela* (Madrid 1925), pp. 127-128.

en uno y otro ser; nada más. Cuando la acción va a enredarse, lo escrito termina, pero quedamos con la impresión de que hubieramos podido seguir indefinidamente leyendo páginas en que se nos hablase de aquel rincón francés, de aquella dama legitimista, de aquel joven militar con uniforme de color amaranto.

La popularidad de Stendhal en la España contemporánea es un hecho indiscutible. Tanto que en 1928 la *Revista de Occidente* al comentar los resultados de un *Concurso del héroe simpático* que había tenido lugar en Francia, convocó a su vez un concurso entre sus lectoras cuyo tema era la simpatía o antipatía de Julien Sorel : « *¿Pero es de veras simpático Julián Sorel? Ganan los favoritos Don Quijote, Cyrano, D'Artagnan, el Cid, Rolando. No era inesperado. Pero sorprende ver otros nombres — mezclados entre ellos — de personajes que no han sido tradicionalmente simpáticos: Fabricio del Dongo, Julián Sorel y Disraeli (que es también stendhaliano)... Se abre paso Julián Sorel, que no tiene la viva actualidade de Disraeli, ni su deslumbrante atracción... ¿Por qué se han encontrado en él los votos? ¿Cómo supo llegar a sus lectores por entre las tupidas celosías de las líneas de « Le Rouge et le Noir »? ¿Es verdad que Julian Sorel ha triunfado* [67] *?*

Las respuestas se suceden, no en gran abundancia, pero revelando un conocimiento profundo, meditado, de la contextura del personaje stendhaliano, aunque no siempre resulte simpático a las opinantes.

Las cuatro respuestas que publica la revista no son precisamente un testimonio de simpatía de las lectoras por Julián Sorel. En cambio nos muestran una posición conscientemente adoptada por aquellas frente al fenómeno psicológico del personaje stendhaliano, y sobre todo un deseo de analizar friamente su mecanismo y reacciones.

La respuesta firmada C. Y. [68] analiza sin gran entusiasmo la psicología soreliana :

Vestido a través de la perspectiva de los años nos resultan simpáticos precisamente los defectos que le hicieron ser odiado por los suyos. Su falso orgullo y su amor propio desmesurado... tienen algo tan infantil en su misma exageración que nos hacen sonreir con indulgencia... »

« *Le faltó genio, no llegó a florecer por encima de su gente; los conoció, los despreció, quiso dominarlos y fracasó al llegar a la meta. Pero ese fracaso redime el lado calculador, hipócrita e intrigante — tan desagradable — de su carácter. Un fracaso consciente, premeditado, heróico, inspirado por el único momento de amor real*

67. *Revista de Occidente,* 1928, I pp. 435-436.
68. *Revista de Occidente,* 1928 O, pp. 139.

en su vida .un gesto sincero, — no ciego, de pasión — con el cual destrozó su labor cotidiana y aniquiló el esfuerzo constante, hecho para alcanzar ese poder social que tanto apreciaba y cuya carencia le hizo pasar ratos de amargura, de humillación, de rabia. »

Otra respuesta interessante es la de la novelista Rosa Chacel quien considera a Julián Sorel no con conciencia literaria, sino afectiva y desde un punto de vista contemporáneo :

Hoy para perdonar sus pecados tiene comprensión cualqueria. Lo verdaderamente insoportable es el aburrimiento de su compañía, su seriedad intrascendental, su concupiscente atención al juego..., lo elemental, lo rudimentario de su erotismo, que no pasa de un vulgar aprendizage sexual, que no tiene una amena ramificación.

Su capacidad de goce es limitadísima, en él no hay más móvil patente que el ornato personal, con el que su alma femenina lucha por destacar de la mediocridad.

Que lo poco que hay de viril en el alma de « Julien Sorel » vive torvamente encastillado en su último reducto, en su vano desprecio en una misantropía de triste egotismo... es cosa que se hace visible como en nada, en que su soberbia masculina, por encima de su cobardía social, da a la paciente una tristísima situación inferior.

La pobreza de su mundo interior es manifiesta en su época de seminario, incapaz de poblar su soledad, con el más pequeño caudal de sensaciones propias, permitiéndole como escape imaginativo, pensar de cuando en cuando, con ridícula ternura, en una camarera que no es tonta ni es exigente [69]. Y además la seducción de Matilde y el tiro a M^me^ Renal agotan sus fuerzas. En síntesis halla en Julián Sorel un gran defecto : es excesivamente intelectual.

Hallamos entre los escritores contemporáneos un stendhaliano ferviente en el novelista y crítico Benjamín Jarnés. Sus comentarios a Stendhal y a sus obras tienen una agudeza lúcida muy personal.

He aquí algunas notas críticas stendhalianas :

El Autor :

« *El timbre auténtico de Stendhal — como el de todas sus criaturas — es el horror a la ingenuidad. Pero el horror a la ingenuidad empuja a* estar siempre de vuelta de las cosas, *es ir recorriendo, una a una, las estaciones del tedio.* »

« *Por eso en el umbral de todas las novelas de Stendhal hay siempre sentado un genial adolescente que se aburre. Se aburre de no ser Napoleón. Y para distraerse, sale de casa y entabla relaciones con la gente .No sabe si parará en un patíbulo o en un claustro. Lo que si sabe es que no parará en Santa Elena. Y lo demás nada le importa.*

69. *Revista de Occidente*, 1928, II, pp. 417-419.

, ...

« *Stendhal no tiene conciencia. Si alguna vez detesta el vicio, su odio es algo como el fruto de un cálculo. No se encuentra en las entrañas esa levadura celeste o bestial — inspiración o instinto — que empuja, repele, hace temblar la carne, encenderse el espíritu* ».

Stendhal considera al individuo en unos momentos en que todo el mundo se dedica a crear abstracciones. « *De considerar al hombre, según sus nimbos divinos o según las singularidades de su médula, nacen mundos distintos de arte. Stendhal lo considera según su médula. De ahí nacen todas las bellas impurezas de su obra... Frente a la solemnidad, al hieratismo, a la elocuencia de los héroes de su tiempo, Stendhal opone siempre un joven insolente, vivaz, desdeñoso...* »

« *Lamiel, como Henri Beyle, es empujada hacia todo, no por hilos misteriosos de simpatía, sino por una gran impertinencia, por una gran curiosidad... Si Stendhal amó a Napoleón fué porque en Napoléon amaba a César y a si mismo. Veía en él su arquetipo, no su ideal... Stendhal no tenía ideal alguno, sino el de prolongar su existencia entre los hombres un ideal genérico, común a todo artista*[70]. »

Sus criaturas

« *Las criaturas de Stendhal-como su padre-llegan a lo monstruoso en la ciencia fría del autoanálisis. El actor y el espectador que llevan dentro se miran frente a frente, con implacable hostilidad, a ratos... ... Y todos los libros — como la vida — de Stendhal son el producto de esos inflexibles careos.* »

« *En* « *Lo rojo y lo negro* », *esta* « *duplicidad* » *del personaje llega al refinamiento, Julián Sorel no deja de asistir un solo instante al espectáculo de sus propias andanzas. Y, a mi entender, lo más admirable de este libro genial es haber sabido reunir en él un personaje vehemente, de romanticismo agudo, con otro de época muy posterior, de época* « *psicologista* ». *Por eso, la mezcla, al principio, no fué comprendida. Era necesario que en el siglo XX pudiera ser visto más en bloque. Entonces Stendhal — el hombre más representativo de todo su siglo, en Francia, acaso en Europa — pudo ser plenamente comprendido y admirado. Admirado, no como* « *espíritu científico* » *o cientificoide, sino como libre observador de los hombres*[71] »

70. B. Jarnès. *El libro de Madame Stendhal* en *Gaceta Literaria* nº 21, 1-XI-1927 Comentario a *Lamiel* reproducido en el libro *Rúbricas* (Madrid 1931), pp. 124-129.

71. Benjamín Jarnès. *Feria del libro* (Madrid 1835), p. 138. Comentario a la biografía stendhaliana de S. Zweig. Cf. *Bibliografía*, nº 42.

La originalidad

Hablando de *L'Abbesse de Castro* dice Jarnés :

« *Stendhal es pródigo en estos subterfugios de autor. Inventa manuscritos, segundos y terceros cronistas, segundas y terceras intenciones. Luego se vé que Stendhal es único. Que de todos sus libros, aun de lo francamente copiado o traducido, no queda más que Stendhal. Le basta con copiar para ser original. La frase es de Cocteau, quién la escribió tal vez sin referirla a nadie. ¿A quién mejor que a Stendhal puede ser aplicada?* [72] »

Armance

« *El héroe de esta novela sufre terriblemente de incapacidad de ser héroe y Stendhal se cura de esta enfermedad escribiendo « Lo Rojo y lo Negro », donde el héroe sufre precisamente de todo lo contrario* [73]. »

Le rouge et le noir

« *Julián Sorel representa en la historia universal de la cultura al joven que, desde la muchedumbre donde ha nacido, quiere ascender a una cima clara de individualidad...* »

« *Julián Sorel está « compuesto » con lo mejor de Stendhal, como Stendhal está también « compuesto » con lo mejor de su siglo, con vehemencias sometidas a freno...* »

« *Julián Sorel es el símbolo del joven que de la pobreza anónima quiere ascender a una espiritual riqueza solitaria. Es un gran ambicioso, prendido en la turba, sin otros recursos para llegar a ser libre que su tenacidad e inteligencia. Desde la situación social más humilde pretende llegar a la más alta, no para satisfacer menudas vanidades, sino para construir allí, a capricho, su orgulloso nido de águila...* »

« *Sabía Julián Sorel que la pobreza es mucho más temible por su promiscuidad que por el resto de sus calamidades. No ambicionó el dinero, sino el hallazgo de sí mismo...* »

« *El amor resbala por él. Tampoco sentía codicia alguna material. Sólo, repito, le quemaba este deseo: pasar de plebeyo incógnito a noble conocido, con esa especie de nobleza que los nuevos tiempos habían inaugurado en el mundo. Porque ya la inteligencia había comenzado a afirmar su aristocracia sobre las ruinas de muchas olvidadas noblezas...* [74] »

72. *Ibid.*, p. 45.
73. *Ibid.*, p. 45.
74. *Ibid.*, pp 41-42.

El mismo Benjamín Jarnés ha dedicado a Stendhal una de sus ultimas novelas : *Lo Rojo y lo Azul* que subtitula *Homenaje a Stendhal* [75].

A pesar de la semejanza de títulos la novela de Stendhal y la del novelista español no tienen relación exterior alguna. Julio, el protagonista de la novela de Jarnés, se encuentra, como Julien Sorel, en momentos en que intenta situarse en el mundo y ante el mundo. Pero, al contrario de aquel, el personaje jarnesiano ignora totalmente sus deseos, carece de planes para el futuro. Y los incidentes de ambas novelas son cosas bien diversas.

Las traducciones stendhalianas peninsulares publicadas en los últimos años acusan un enorme progreso y una gran devoción stendhaliana en los traductores. Algunas van precedidas de prólogos donde se analizan detalladamente la biografía del autor y la esencia del *beylismo*. Es decir todo lo necesario para comprender mejor las obras traducidas.

Destaquemos de entre estas traducciones modernas, por la fidelidad y elegancia de la traducción y por la síntesis perfecta de lo indispensable para comprender las obras traducidas, la castellana de *La Chartreuse de Parme* por Manuel G. Morente [76] y la excelente traducción catalana de *Le Rouge et le Noir* que Just Cabot publicó en 1930 [77]. El breve ensayo biográfico-crítico que precede a esta última traducción, es un modelo de lo que debieran ser los prólogos de cualquier versión de una obra stendhaliana.

Ramon Esquerra.

A) TRADUCCIONES CASTELLANAS

1. *El Amor.* — Madrid (s. a.). La España Moderna, 304 p., 8°, colección de « La España Moderna, n. 136).
2. *Curiosidades Amatorias.* — Madrid. La España Moderna (s. a.) (Es el volumen 138 de la colección editada por La España Moderna No hemos podido ver ejemplar alguno).

   Esta edición y la anterior, aunque sin fecha de impresión, fueron impresas en el siglo XIX.
3. *La Cartuja de Parma.* — Trad. por L. de Montemar, Barcelona 1899, 8°, 170 pp.

75. (Madrid 1932). La dedicatoria dice así : *Homenaje* 1831-1931. *A ti, viejo amigo Stendhal en el primer centenario de tu inimitable Julian Sorel.*
76. Bibliografía n° 17.
77. Bibliografía n° 39.

4. *La Abadesa de Castro.* — Trad. de *La Vida Literaria. La Vida., Literaria*, Guarner, Taberner y Cia, Barcelona (1904), 8° 128 pp.
En la portada el antor es llamado « de Stendhal ».

5. *Vida de Napoleón.* — Fragmentos trad. por L. Fernandez de Saint-Pierre (pseud. de F. Comas Costa). Barcelona, Badia 1905, 8°, 218 pp.

6. *Amistad Amorosa.* — Trad. anónima. Paris, Bouret 1906, 8°, 361 pp.

7. *Rojo y Negro.* — Crónica del siglo XIX. Versión castellana de Maria Martinez Sierra. Paris, Garnier Hnos. (s. a.). (1910?). 8°, I-432 pp., II 408 pp.

8. *Amistad Amorosa* (Del Amor). — Trad. anónima, Paris-México, Vda. Bouret 1912, 8°, V-361 pp..
Es reimpresión de la n. 6.

9. *Del Amor.* — Trad. Javier Bueno, Paris, Garnier s. a., dos vol. 8°.
Esta edición es probablemente contemporánea de la anterior.

10. *El Rojo y el Negro.* — Trad. por Antonio Munoz Pérez, Paris, Michaud s. a., 8° 301 pp.., grabados.

11. *Vanina Vanini.* — Madrid (s. a.), Ed. Jiménez Fraud, 8°, 61 pp. (contiene además *La Duquesa de Palliano*).

12. *Del Amor.* — Trad. de José A. Luengo, Valencia. Prometeo s. a. 8°, 232 pp.

13. *Rojo y Negro.* — Barcelona. R. Sopena, s. a., 4° (*Biblioteca de Grandes Novelas*).

14. *La Cartuja de Parma.* — Trad. de Gregorio Lafuerza, Barcelona, R. Sopena, s, a., 4°, 331 pp. (*Biblioteca de Grandes Novelas*). (Las ediciones n^{os} 10 a 14 son sin duda anteriores a 1914. Las dos últimas se han reimpreso muchas veces desde entonces).

15. *Del Amor.* — Trad. de J.-A. Luengo, Valencia. Prometeo 1916 8°, 228 pp. (Reproducción de la n. 12).

16. *Del Amor.* — Integra traducción castellana por Edmundo Gonzalez Blanco, Madrid. Mundo Latino (s. a.), (1917), 4°, 386 pp.

17. *La Cartuja de Parma.* — Trad. de Manuel G. Morente, con una noticia de la vida y las obras de Stendhal, Madrid. Casa Editorial Calleja, 1917. 2 vol., 391; 366 pp. 8°.

18. *Pensamientos escogidos.* — Trad. por A. Hernandez Cata, Madrid, Editorial América 1918, 103 pp., 32°.

19. *Un Oficial Enamorado* (Luciano Leuwen). — Trad. de Ciro Bayo, Madrid R. Caro Raggio 1918, 2 vol. 8°.

20. *La Abadesa de Castro. — Mina de Wangel. — La duquesa de Palliano. — San Francisco. — Vanina Vanini. — Victoria Accoramboni.* — Madrid *El Sol*, 1919, 320 pp. 8°. (Biblioteca *El Sol.*)

21. *Rojo y Negro.* — Trad. Enrique de Mesa, Madrid-Barcelona, Calpe 1919, 2 vol. 338; 416 pp. 16°. (*Coleccion Universal*, n. 17-24).

22. *Paseos por Roma.* — Traducción de la única edición completa, aumentada con prefacios y fragmentos totalmente inéditos por Andres Gonzalez Blanco, Madrid Editorial América, 1919. 231 pp., 8°. *(Biblioteca de Autores Célebres.)*

23. *Roma, Nápoles y Florencia.* — Versión por Pedro Emilio Coll y R. Cansinos Assens, Madrid Editorial América, 1921. 3 vol. 8°, *(Biblioteca de Autores célebres.)*

24. *El Cofre y el Fantasma. Aventura española.* — Madrid Rivadeneyra. Biblioteca Hispánica 1923, 157 pp. 32°. *(Libros para Viaje.)*

25. *Del Amor.* — Traducción de Edmundo Gonzalez Blanco, Madrid. Editorial Mundo Latino ,s. a. (1927), 336 pp., 8°.

26. *Vida de Napoleón. Fragmentos.* — Traducción de Pedro Vances. Madrid Espasa-Calpe 1928, 2 vols., 172; 144 pp. 16°. (*Colección Universal*, n. 1061-1062 y 1063-1064.)

27. *Vida de Napoleón.* — Traducción de José Campo Moreno, Madrid Editorial Mundo Latino, s. a. (1929), 318 pp. 8°.

28. *El Marido de plata y cuatro mujeres.* — Traduce Huberto Perez de la Ossa. Madrid Editorial Mundo Latino, s. a. (1928), 319 pp. 8°.

29. *Armancia.* — Traducción de Carmen Abreu, Madrid Editorial Mundo Latino 1929, 298 pp. 8°.

30. *Vida de Enrique Brulard. Novela autobiográfica de Stendhal.* — Traducción de Miguel Angel Rodenas, Santander 1929, Editorial Jasón (Madrid), 272 pp., 8°. *(Colección Confesiones.)*

31. *Armancia.* — Segunda edición. Traducción de Carmen Abreu, Madrid Compañía Ibero-Americana de Publicaciones 1931, 298 pp., 8° (Es reimpresión del n. 29.)

32. *El marido de plata.* — *Revista Literaria, Novelas y Cuentos*, Año III, n. 107, Madrid 18 de Enero de 1931, 24 pp., 4°. (Es el mismo texto del n. 18.)

33. *La Abadesa de Castro.* — *Revista Literaria, Novelas y Cuentos*, Ano IV, n. 163, Madrid 14 de Febrero de 1932, 24 pp. 4°.

34. *Algunas Crónicas Italianas.* Prólogo de Francisco García Romo. — Madrid Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, s. a. (1933), 2 vol. 113; 147 pp. 8°. *(Bibliotecas Populares Cervantes, 2 Serie, Vols. LXX y LXXI.)*

35. *Victoria Accoramboni, Duquesa de Bracciano, Novela Histórica.* — Traducción del francés de Concha Mendez de Altolaguirre, Madrid Espasa-Calpe, 160 pp., 16°. (*Coleccion Universal*, n. 1313-1314.)

36. *Armancia o algunas escenas en un Salón de París en* 1827. — Prólogo del traductor. Traducción de Jorge Rubio, Madrid, Espasa-Calpe 1933, 288 pp., 16°. *(Colección Universal*, n. 1285-1287.)

37. *La Abadesa de Castro.* — Traducción de Concha Mendez de Altolaguirre, Madrid, Espasa-Calpe 1933, 152 pp. 16°. *(Colección Universal*, n. 1283-1284.)

B) TRADUCCIONES CATALANAS

38. *Vanina Vanini.* — Traducció de Tomas Garces. — Barcelona. *La Novel. la estrangera* 1924, 53 pp., 16°. (La Novel. la estrangera, vol. V).

39. *El roig i el negre.* — Traducció i proleg de Just Cabot. Badalona, Edicions Proa 1930, 2 vols. I, 306 pp.; II, 307 à 654 pp. 8°. (Vols. 31 y 31 A de « Biblioteca A Tot Vent ».)

40. *L'Abadessa de Castro.* — Trad. de S. Joan Arbo. Nota biográfica. Barcelona, Quaderns Literaris 1934, 45 pp., 8°. (*Quaderns Literaris. Novel. les i Novel. listes*, n. 20.)

C) BIOGRAFIAS

41. E. Zola. — *Vidas de personajes ilustres. Stendhal.* — Madrid. La España Moderna, s. a. (Esta biografía debió editarse hacia 1891, ya que se publicó en los cuadernos de la revista *La España Moderna* de este año tambien. T. XXXV, pp. 47 ss.)

42. Stefan Zweig. *Tres poetas de su vida. Casanova, Stendhal, Tolstoi.* — Trad de Joaquin Verdaguer, Barcelona. Editorial Apolo 1934, 356 pp., 4° menor.

43. Rudolf Kayser. *Stendhal.* — *Biografias La Nave*, Madrid 1934, 394 pp., 8° menor.

INDICE DE TRADUCCIONES

De l'Amour, 1, 2, 6, 8, 9, 12, 15, 16, 25.
Armance, 29, 31, 36.
La Chartreuse de Parme, 3, 14, 17.
Le coffre et le revenant, 24.
Chroniques Italiennes, 20, 34. El n. 28 contiene cuatro de estas crónicas.
L'Abbesse de Castro, 4, 20, 33, 37, 40.
Vanina Vanini, 11, 38.
Victoria Accoramboni 20, 35.
Mina de Wangel, 20.
San Francisco, 20.
La Duchesse de Palliano, 11, 20.
Lucien Leuwen, 19.
El marido de plata, 28, 32.
Pensamientos, 18.
Promenades dans Rome, 22.
Rome, Naples et Florence, 13.
Le Rouge et le Noir, 7, 10, 13, 21, 39.
La Vie d'Henri Brulard, 30.
La Vie de Napoléon, 5, 26, 27.

UN COMPAGNON D'EXIL DE VICTOR HUGO : LE COMTE ALEXANDRE DE TELEKI

Parmi les figures des exilés hongrois de 1848, le comte Alexandre de Teleki mérite sans doute une place toute spéciale, même à ne prendre que certains aspects de sa vie agitée, et dévouée à la cause des révolutionnaires.

Après avoir essayé à diverses reprises de rendre tout le pittoresque qu'une biographie qui attira l'attention même d'un Jókai nous peut offrir, il ne sera pas inutile, peut-être, de reprendre, une fois de plus, quelques détails qui pourront éclairer un nom qui se rencontre assez souvent parmi les compagnons d'exil de Hugo à Jersey et à Guernesey [1].

Né à Kolozsvér en 1821, d'une ancienne famille de l'aristocratie hongroise, le comte de Teleki quitte la maison paternelle à peine âgé de vingt ans pour s'inscrire à l'université de Berlin. Mais le jeune étudiant délaisse bien vite ses études pour suivre en Espagne le prince de Lichnousky [2], partisan et aide de camp de don Carlos. Devenu prisonnier, Teleki n'échappe à une mort certaine que grâce à l'intervention de Ferdinand de Lesseps, alors consul de France à Barcelone. Revenu à Berlin, il gagne la sympathie de Liszt, qui y était de passage, et l'accompagne déjà en ami intime peu après (1842) en Russie et en Pologne. En 1846, quand le grand pianiste visite la Transylvanie et sa capitale Kolozsar, Teleki l'accueille chaleureusement et les pages qu'il consacre à cet événement dans ses Mémoires ont une importance capitale si l'on se rappelle qu'il s'agit des origines de la première « Rhapsodie hongroise » dont Liszt a eu l'idée en écoutant le jeu d'un violoniste populaire tzigane que Teleki fit venir spécialement à la demande de son grand ami.

Un des épisodes les plus brillants de la vie de Teleki fut son amitié intime avec Petöfit, le grand lyrique hongrois dont il fait la connaissance en 1846 et qui, jeune marié en 1847, passe sa lune

1. *Cf.* Az ezredes. Teleki S. gróf életrajza. A Hirnök. (La biographie du Colonel A. de Teleki dans la Revue A. Hirnök, Le Messager, 1929-30); Teleki Sándor gróf életének regénye. (La vie romancée du comte A. de Teleki parue dans le Budapesti Hirlap, 1930-1931); Gr. Teleki Sándor. Életr. kivonat. Kolozsvár, 1933,. (Le Comte A. de Teleki. Notice biographique.)

2. Actuellement Cluj (Roumanie).

3. Lichnovsky Félix (prince de) 1814 m. en 1848 nous laisse aussi quelques ouvrages sur ses séjours en Espagne et au Portugal.

4. Cf., Emlékeim. Irta Gr. Teleki Sándor. Budapest, (1879), pp. 59-58. (Mémoires, par le comte A. de Teleki. Budapest. (1879), pp. 58-59.

de miel dans le château de Teleki à Koltó en Transylvanie. En 1848, Teleki lutte à côté du général Bem chef de l'armée hongroise de Transylvanie et après la capitulation de Világos en 1849, il échappe une deuxième fois à la mort en s'évadant d'Arad où le gouvernement autrichien l'enferme avec d'autres chefs de l'armée révolutionnaire.

Après des difficultés immenses, il peut rejoindre à Paris les chefs de l'émigration hongroise; mais le coup d'état de Décembre le contraint de quitter la France, cette fois il se rend en Belgique et de là à Jersey, où il devient un des amis de la maison de Victor Hugo qu'il suivra aussi à Guernesey.

Bien que les témoignages et les souvenirs de ceux qui ont abordé Hugo à Jersey et à Guernesey soient assez nombreux nous tâcherons de donner à notre tour quelques indications sommaires sur les passages relatifs à Hugo dans les quatre volumes des « Mémoires » que Teleki publia en 1879 et en 1882, en réunissant divers articles publiés pour la plupart à des dates différentes [1].

Dans les deux premiers volumes, on ne pourrait indiquer qu'un seul passage, intitulé *L'enterrement d'une exilée à Jersey* [2] qui reproduit en hongrois le discours que Hugo prononça au tombeau de la poétesse ouvrière connue sous le pseudonyme de Jean Luiz, morte à Jersey. Teleki ne fait pour ainsi dire qu'encadrer les paroles du poète de quelques lignes de profonde confiance et d'admiration.

La deuxième partie des Mémoires est bien plus riche à ce sujet et des articles comme *Une Veille de Noël chez Victor Hugo* [3] mériteraient une traduction intégrale pour l'art avec lequel Teleki nous dépeint le groupe des invités de Hugo recueillant avec une sorte de piété les paroles du « mage » qui finit la soirée par la lecture du passage sur Mirabeau de Napoléon le Petit, inédit à cette date et que Hugo ne lut qu'à l'insistance unanime de ses hôtes surtout de Rybenoles.

On a beaucoup dit sur la peine que le poète s'est donnée pour aménager à sa guise sa maison de Guernesey; rappelons à notre tour que ce furent les pièces d'un manteau brodé des paysans

1. Ville de la Transylvanie.

2. Emlékeim. Irta Gr. Teleki Sándor. Kiadta a Petöfi-Társaság. Budapest. Aigner Lajos könyvkiadóhivatala,

Egyröl-Másról. Ujabb Emlékeim. Irta Gr. Teleki Sándor. Budapest. Révai-Testvérek kiadása. 1882. (Mémoires du Comte A. de Teleki. Éditées par la Société Petöfi, Budapest chez Aigner L. d.) 1879 (2. vol. in-16. Nouveaux Mémoires. Budapest, 1882. chez les Frères Révai, 2. vol. in-16).

3. Egy Számüzött Nö Temetèse Yerseyben. pp. 68-79. 1. vol. 1re partie.

hongrois dont Teleki lui a fait cadeau [1] qui lui servirent pour orner le plafond de son cabinet de travail.

Quelques autres lignes de Teleki contredisent un peu tout ce qu'on a répété tant de fois sur l'avarice de Hugo [2]. « ...Un jour quelqu'un me cherchait dans la fabrique où je travaillais. C'était Charles Hugo. Qu'est-ce que tu fais ici, me demanda-t-il. — Je me parfume lui répondis-je (c'était une fabrique de bougies). — Mon père t'attend ce soir, me dit-il,

— J'y serai après huit heures.

Je fus introduit dans le cabinet de travail de V. Hugo.

— Est-ce que vous travaillez dans la fabrique d'Asphet? me demanda-t-il.

— Oui.

— Excusez mon indiscrétion, mais combien recevez-vous par mois de chez vous?

— Cinq à six cents francs, mais j'y perds beaucoup puisque « l'agio » est trop grand.

— Je vous demanderai quelque chose et ne me refusez pas. Je ne dispose pas d'une somme qui me permette de donner quatre cents francs par mois, mais je vous les offre à titre d'emprunt, vous me les rendrez quand vous les aurez. Charles ou François vous les apportera chaque mois... ».

Dans ce même article publié à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de Hugo, Teleki reproduit le texte du télégramme qu'il adressa au poète : ces quelques mots pourront caractériser l'intimité des rapports que l'exil commun noua entre les deux proscrits.

« A Victor Hugo à Paris.

« Devant quatre-vingts ans mes soixante ans s'inclinent (*sic*) avec respect, ma petitesse devant votre grandeur. Mon amitié fidèle vous souhaite le bonheur. Votre ancien compagnon d'exil.

Le Colonel Sándor Teleki. »

La condescendance de Hugo et l'amitié de ses fils nous semble assez naturelle, si l'on se rappelle qu'à part ses tendances démocratiques, Teleki était une des personnalités les plus aptes parmi les exilés, vu ses relations antérieures avec Liszt et Petöfi, pour comprendre dans sa juste mesure une individualité comme celle de Hugo.

En 1858 Teleki fait à Nice la connaissance de Garibaldi, finit par être attaché à l'état-major du héros italien. Leurs

1. Loc. cit., Székesfehérvári Levelek, pp. 207-212. 2 vol., 2e partie (Lettres de Székesfehérvár).

2. Cf. Hugo Viktorrol. Emlékezzés (sur V. Hugo, à l'occasion du 80e anniversaire. 2e p. 11-19).

relations se poursuivirent plus tard aussi et Teleki passa même deux hivers dans l'intimité de Garibaldi à l'île de Caprera [1].

Deux ans plus tard, en 1860, il épouse à Paris la fille du général Litz de Fiverval, après un premier mariage malheureux et de courte durée avec une jeune aristocrate anglaise lady Bicherstedt-Harley. En 1866, le gouvernement autrichien lui permet de revenir en Transylvanie pour visiter sa mère gravement malade et l'année suivante il rentre dans la possession de ses biens confisqués.

Il mourut en 1882 et fut enterré à Kolto au pied de l'arbre près duquel Petöfi, jeune marié, a écrit vingt-huit de ses plus belles poésies.

Gyalui Farkas.

1. *Cf.* Gr. Teleki Sándor. Garibaldi alatt, 1859 ben. Budapest. Révai *Testvérek*. 1883, in-16. (Sous Garibaldi en 1859.).

CHRONIQUE

L'actualité. — Les journées d'études franco-italiennes. — Les secondes *Journées d'études franco-italiennes* viennent d'avoir lieu; et cette fois, à Rome, du 1er au 4 juin. Après le discours d'inauguration de S. E. Balbino Giuliano, les paroles de bienvenue prononcées par M. le Sénateur Borletti, Président du Comité Italia-Francia, et la réponse du président de la Délégation française, M. Paul Hazard, les travaux ont commencé. Deux thèmes étaient à l'ordre du jour : le premier, *Rapporti culturali tra Francia e Italia nel secolo XVIII.* Ce premier thème a donné lieu aux rapports que voici :

Ferdinando Neri, doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Turin : *Relazione sugli studi di questi ultumi* 35 *anni intorno ai rapporti culturali italo-francesi durante il Settecento.*

Carlo Calcaterra, professeur à l'Université catholique de Milan : *Gli studi italiani sul Settecento pubblicati in questi ultimi* 35 *anni.*

Gabriel Maugain, doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg : *Les agents de la pensée française en Italie sous Louis XIV : introduction à l'histoire de l'influence intellectuelle de la France en Italie au XVIIIe siècle.*

Ferdinand Boyer, président de la Société d'histoire de l'art français : *Peut-on parler d'influence française dans le monde artistique romain au XVIIIe siècle?*

Carlo Pellegrini, doyen de l'Istituto superiore di Magistero de Florence : *Gli studi francesi sul Settecento in questi ultimi* 35 *anni.*

Henri Bédarida, professeur adjoint à la Sorbonne : *Du classicisme français au néo-classicisme du Settecento.*

Alfredo Schiaffini, doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Gênes : *La crisi della lingua italiana nel Settecento.*

Pietro Silva, professeur à l'Istituto superiore di magistero de Rome : *La politica della Francia verso il regno di Sardegna e il regno di Napoli alla metà del secolo XVIII.*

Gino Arias, professeur à l'Université de Rome : *Il pensiero economico italo-francese nel secolo XVIII : Galiani e Turgot.*

Le second thème, *Le relazioni economiche tra Francia e Italia alla fine del Medio Evo*, n'a pas été moins richement traité :

Yves Renouard, professeur à l'Institut français de Florence : *État des travaux relatifs à la question.*

Robert Brun, de la Bibliothèque Nationale : *Notes sur le commerce florentin à Paris à la fin du XIV^e siècle.*

Robert Doucet, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon : *Les Italiens dans la Société lyonnaise du XVI^e siècle.*

M. Roberto Lopez, professeur à l'Université de Gênes, empêché de se rendre à Rome, avait envoyé un rapport sur les *Relazioni commerciali tra Genova e la Francia durante il Medio Evo ;* et de même M. Léon Mirot, des Archives Nationales : *Les Italiens agents financiers des rois de France au début du XIV^e siècle.*

Les communications qui ont été faites lors des premières Journées seront imprimées par les soins des *Études italiennes* (voir *Revue*, avril-juin 1936, p. 403) ; celles des secondes Journées paraîtront dans le Bulletin de la Commission nationale italienne pour la Coopération intellectuelle. Ce que nous voudrions faire ici, c'est dégager l'esprit de ces réunions.

Elles ne veulent pas être solennelles ; elles excluent les grandes manifestations oratoires ; autour d'une table, et devant un public peu nombreux, elles assemblent des spécialistes qui cherchent à mettre au point les questions qu'on leur a proposées. Sur tel sujet, qu'y a-t-il de fait ? quels sont les travaux qu'on peut considérer comme achevés et qu'il est désormais inutile de reprendre ? Quels sont, au contraire, les travaux qu'il est souhaitable d'aborder et que l'on doit conseiller aux chercheurs de l'avenir ? Vers quelles provinces encore inexplorées convient-il de diriger les jeunes ? Les interventions des assistants ne sont pas moins importantes que les exposés eux-mêmes ; elles soulèvent des objections, des doutes ; on leur répond ; ainsi se cerne et se précise peu à peu la vérité, dans une collaboration immédiate et vivante. On peut dire qu'en l'espèce il n'est aucune de ces interventions qui n'ait projeté des lumières sur des thèmes qu'on avait choisis à dessein très vastes, pour qu'ils pussent solliciter toutes les compétences.

Elles veulent, en second lieu, ces fécondes journées d'études, laisser la première place à l'histoire littéraire proprement dite : mais à une histoire littéraire qui se place, comme il est juste, dans la perspective qui l'éclaire et qui l'explique. Elles abordent donc l'histoire politique, l'histoire économique, l'histoire de l'art : bref, tous les aspects d'une civilisation, saisie à un moment donné de son développement. L'expérience montre que personne

n'a été plus attentif que les « littéraires », lorsqu'on a parlé des faits économiques, qui souvent étaient tout nouveaux pour eux; que personne n'a été plus attentif que les spécialistes de l'histoire politique, lorsqu'on a parlé des faits d'histoire littéraire : ainsi de suite. On n'a pas procédé seulement à l'élaboration de connaissances, mais à l'échange de connaissances, — à un échange où tous ont donné, et tous se sont enrichis.

Enfin, ces journées veulent être amicales. Comme l'a fort bien dit S. E. Pietro Fedele, il y a la science — mais la science ne doit pas faire oublier la vie. Rassembler, pour quelques jours d'intense labeur, des professeurs, des savants, qui s'occupent des mêmes sujets; permettre à ceux qui connaissent les livres d'un auteur de connaître cet auteur lui-même, de l'aborder, de l'interroger : ce n'est pas seulement activer les productions de la science, c'est rendre la science elle-même plus aimable, plus facile, et comme plus humaine.

Ainsi des amis se sont retrouvés; des connaissances nouvelles se sont liées; il n'est pas jusqu'aux réceptions, jusqu'aux distractions dont les journées ont été agrémentées, qui n'aient contribué à créer cette atmosphère de bonne entente fructueuse qui répond au dessein des fondateurs. Est-ce la peine de dire que nos hôtes italiens nous ont comblés? Réception dans les salles et dans les jardins du Capitole; réception au cercle de l'Université de Rome; visite de la Farnesina, siège de l'Académie royale d'Italie; déjeuner à Velletri et visite de Littoria et de Sabaudia, dans la campagne romaine transformée en champs fertiles; réception chez S. E. Balbino Giuliano; inauguration de l'Institut de philologie romane de l'Université de Rome, marquée par un brillant et profond discours de Giulio Bertoni; à ce même Institut, leçon d'Alfred Jeanroy, qui a parlé des survivances de la littérature provençale, entre l'époque des poètes inspirateurs du *dolce stil nuovo* et celle de Mistral : comment tant de choses ont-elles pu tenir en des heures si brèves? On ne se quittait que pour se retrouver; et c'était chaque fois un nouveau plaisir. Une dizaine d'étudiants et d'étudiantes, amenés par les organisateurs français, n'ont pas eu seulement le privilège de visiter Rome dans ses éblouissements : ils ont vu fonctionner ces échanges nouvellement créés; ils ont reçu la bonne doctrine : ils ont la charge de la prolonger dans l'avenir.

Car ces journées d'études franco-italiennes ont été trop fécondes pour ne pas prendre un caractère durable. Il a été entendu que la prochaine réunion aurait lieu à Paris, en 1937. Différents thèmes ont été proposés; il en est un qui, déjà, a été retenu en principe : *Les rapports entre l'érudition italienne et*

*l'érudition française aux XVII*e, *XVIII*e *et XIX*e *siècles.* L'autre sera fixé très prochainement : il faut, en effet, une marge de plusieurs mois pour préparer les communications et les rapports. Nous ne manquerons pas de le signaler à l'attention des comparatistes, dès que ce second thème aura été arrêté à son tour.

P. H.

Au Comité International des Sciences historiques, à Bucarest. — A l'occasion de l'Assemblée annuelle du Comité International des Sciences historiques, qui a eu lieu à Bucarest du 13 au 16 avril 1936, la Commission Internationale d'Histoire littéraire moderne a tenu trois séances les 13 et 14 avril, sous la présidence de M. P. Van Tieghem, vice-président. Les autres membres présents étaient MM. R. Lebègue (Rennes), secrétaire général, Markovié (Belgrade) secrétaire adjoint, Cartojan (Bucarest), Eckhardt (Budapest), Arnaoudov (Sofia). Ils avaient invité à faire des exposés et à prendre part aux discussions des savants compétents habitant la Roumanie, et un bon nombre avaient répondu à cet appel : Mme Belciugateanu, MM. Marcu, Serban, Grimm, Dupront, Condeescu, Murarasu, [illegible] utilement collaboré aux travaux de la Commission. Ces travaux offraient un caractère éminemment comparatiste, puisque le programme était le suivant : 1° « les genres littéraires », programme choisi par la Commission à Amsterdam (septembre 1935) pour le IIIe Congrès International d'Histoire littéraire, qui doit se réunir en 1939, probablement à Barcelone. M. Van Tieghem a lu un avant-projet de rapport sur cette question comme introduction aux travaux du Congrès; — 2° « L'humanisme européen aux xve-xvie siècles ». M. Lebègue a lu un programme de travaux sur ce sujet, qui retiendra désormais particulièrement l'attention de la Commission. Au VIIe Congrès International des Sciences historiques qui se réunira à Zurich en 1938, la section habituelle *Histoire des Lettres* se doublera probablement d'une sous-section *Histoire de l'Humanisme.* De plus, la Commission propose comme programme partiel des travaux de la section : « La poésie latine de la Renaissance et sa place dans le développement des littératures modernes », sujet peu exploré jusqu'ici, surtout comme étude internationale, et qui se prête à d'intéressantes recherches.

P. V. T.

Travaux en cours [1]. — M. Camille Pitollet a indiqué dans *Les Langues méridionales* (Oct.-Déc. 1935) un diplôme d'études supérieures de Sorbonne dont il a suggéré le sujet : celui de Mlle Yvonne Rocher, sur *El Delincuente honrado* et *L'Honnête criminel*. Il ajoute qu'il a proposé pareillement, deux sujets à des étudiants : l'influence de l'idée dramatique du *Mayor Imposible*, de Lope, sur diverses pièces de théâtre appartenant à la littérature européenne; et la réaction qui se manifesta, au dix-huitième siècle, contre l'invasion de la langue castillane par le vocabulaire d'Outre-Monts.

M. Frauenglas, professeur polonais actuellement en mission d'études à Paris, publiera prochainement deux ouvrages, l'un sur *Voltaire et le Testament du Curé Meslier*, l'autre sur *Diderot et Helvétius*.

Mlle Lucienne Portier, professeur agrégée au lycée de jeunes filles de Lyon, vient d'obtenir le visa de sa thèse sur *Antonio Fogazzaro*.

M. Paul Mérimée, professeur agrégé de l'Université, en mission d'études à Madrid, imprime pour les *Études françaises* un travail sur l'*Influence française en Espagne au dix-huitième siècle* (état des travaux).

Mlle Larsen (Columbia University) travaille au sujet suivant : *Sainte-Beuve et la poésie* (le concept de poésie chez Sainte-Beuve; les influences étrangères; les réalisations).

M. Horia Radulescu, professeur roumain, entreprend l'étude de l'*Influence du théâtre français sur le théâtre roumain*, pendant la période des origines.

M. Hans Markun (Feuerthalen, Schaffhouse) étudie *Le style de Chateaubriand dans le Génie du Christianisme*.

Autour des Universités. — A la Sorbonne, le groupe théâtral Félix Gaiffe a donné, sous la direction de M. le professeur Georges Ascoli, les 28, 29 et 30 avril, des représentations de la Légende de *Don Juan* au XVIIe siècle. On a pu entendre ainsi des fragments de *El Burlador de Sévilla* de Tirso de Molina, du *Don Juan* de Villiers et du *Don Juan* de Molière, et cette initiative a été saluée avec le plus grand plaisir par les étudiants de littérature française et de littérature comparée.

M. Alexandre de Hegedus, membre de la Société Kisfaludy

1. Cette rubrique doit être alimentée par les lecteurs de la *Revue* et comporte des précisions qui sont indispensables aux chercheurs. Nous serions reconnaissants à nos correspondants éventuels de nous indiquer, avec le titre des travaux annoncés, l'adresse ou la qualité des auteurs.

de Budapest, a fait, à la Sorbonne, le 21 mars, une conférence sur Maurice Jokaï, le grand romancier hongrois.

M. le professeur Tillyard, de l'Université de Cambridge, a fait à l'Institut de langue et littérature anglaises de la Faculté des Lettres de Paris, le 23 avril, une conférence sur *Shakespeare.*

M. Salverda de Grave, professeur à l'Université d'Amsterdam, Docteur *honoris causa* de l'Université de Paris, a fait, le 18 mai, à la Sorbonne, une conférence sur *Gaston Paris et les études romanes actuelles.*

M. Jean Boudout, professeur agrégé au Lycée Michelet, a fait deux conférences, les 12 et 19 mai, à l'Institut de littérature comparée à la Sorbonne, l'une sur *La jeunesse de Quinet et l'influence allemande,* l'autre sur *Ahasvérus.*

Soutenances de thèses récentes. — 1° Doctorat de l'Université de Paris.

Mme Marie-Anne Istrati. *Victor Cherbuliez et le cosmopolitisme littéraire.* (Avril 1936).

Henri François Bauer. *Les « Ballades » de Victor Hugo.* [Étudie les influences françaises et étrangères sur le poète des « Odes et Ballades »] (Juin 1936).

Mme Fanny Varnum. *Un « philosophe » cosmopolite au* XVIIIe *siècle: le chevalier de Chastellux.* (Juin 1936).

2° Doctorat ès lettres.

Henri Guillemin. *Le « Jocelyn » de Lamartine* (Thèse principale), *Les Visions, poème inachevé de Lamartine* (thèse complémentaire).

[L'étude principale surtout fait une part importante aux influences étrangères, anglaise, italienne, allemande.] (Mai 1936).

Maurice Colleville. *La Renaissance du lyrisme dans la poésie allemande au* XVIIIe *siècle* (Thèse principale. Mai 1936).

Jacques Lavaud. *Un poète de cour au temps des derniers Valois: Philippe Desportes* (1546-1606) : Thèse principale. (Chapitres sur « l'aventure polonaise »]. — *Les Imitations de l'Arioste par Philippe Desportes, suivies de poésies inédites ou non recueillies du même auteur* : Thèse complémentaire (Juin 1936).

Paul Dimoff. *La vie et l'œuvre d'André Chénier jusqu'à la Révolution française* (1762-1790) : Thèse principale. — *La genèse de Lorenzaccio:* Thèse secondaire (Juin 1936). [Dans les deux thèses, les problèmes d'influence étrangère occupent une large place].

Maurice Levaillant. *Chateaubriand, Madame Récamier et les Mémoires d'Outre-Tombe* : Thèse principale. — *Deux livres des Mémoires d'Outre-Tombe (tome Ier, Séjour à Venise., tome II, Madame Récamier)* : Thèse complémentaire (Juin 1936).

J. J. Angelloz. *Rainer Maria Rilke : l'évolution spirituelle du poète.* Thèse principale. (Accorde une part importante aux influences étrangères] (Juin 1936).

Informations. — L'Association nationale des Sociétés et des Institutions scientifiques de Hongrie, avec le concours du Centre d'Études hongroises en France, publie la *Revue des Revues littéraires et scientifiques hongroises de l'année* 1934 . (Supplément à la *Revue des Études hongroises*, 1935).

Signalons la publication de l'*Archivum Europae Centro-Orientalis*, dirigé, en collaboration avec un Comité de rédaction, par M. Emeric Lukinich. Budapest, tome Ier, 1935.

Livres reçus. — Milton H. Stansbury. *French Novelists of to-day*, Philadelphia, 1935.

Charles G. Smith. *Spenser's theory of friendship*, Johns Hopkins Press, 1935.

Jewel Wurtsbaugh. *Two Centuries of Spenserian Scholarship*, Johns Hopkins Press, 1936.

Hermann Bell. *Tite, tragi-comédie de Jean Magnon* (1660) *Critical édition*, Johns Hopkins Press, 1936.

Charles H. Pouthas. *La jeunesse de Guizot* (1877-1814) Alcan, 1936.

Fritz Schalk. *Einleitung in die Encyclopädie der französischen Aufklärung*, Munich, 1936.

Franz V. Jessen. *Danske i Paris*, Copenhague, 1936.

André Tibal. *L'Autrichien. Essais sur la formation d'une individualité nationale (du* XVIe *au* XVIIIe *siècle)*, Berger-Levrault, 1936.

William A. Amiet, *The practice of literary history*, Sydney, 1936.

Edward A. Greatwood, *Die dichterische Selbstdarstellung im Roman des Jungen Deutschlands*, Berlin, 1936.

Harry Law-Robertson, *Walt Whitman in Deutschland*, Giessen, 1935.

Heinz Kanonenberg, *Die Zeitung « L'Avenir » und ihre Mitarbeiter*, Marburg, 1935.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Sauf indication contraire, suppléer la date de 1936 *à la suite de chacun des titres ci-dessous.*

Théorie.

Croce (B.). La poesia. Introduzione alla critica e storia della letteratura. Bari, Laterza.

Gamillscheg (E.). Die Sprachwissenschaft im Dienste der Menschheitsgeschichte. *(Neuphilologische Monatsschrift*, janv.).

Ranke (Fr.). Märchenforschung. Ein Literaturbericht. *(Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft*, avril).

Genres littéraires, Motifs, thèmes et types.

Alspach (R. K.). Synge's « Well of the Saints » [Source probable : « The Blind Nun »] *(Times Lit. Suppl.*, 28 déc. 1935).

Benfey (H. M.). Das Problem des « Hamlet » *(German.-Romanische Monatschrift*, janv.-févr.).

Brom (G.). Rembrandt in de literatuur *(Neophilologus*, avril).

Christ (K). Der provenzalische Fierabras *(Zeitschrift für romanische Philologie*, janv.).

Draper (J.-W.). Political themes in Shakespeare's later Plays *(Journ. of English and Germanic Philology*, janv.).

Ehrentreich (A.). Neue Variationen zum Tristan Thema. (*Englische Studien.*, vol. 70, n° 3).

Fraenkel (Ch.). Studien zur sozialen Arbeiterlyrik in Frankreich vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Weltkrieges. (Diss. Breslau, 1935).

Göpel (A.). Der Wandel des Kinderliedes im 18. Jahrhundert. (Diss. Kiel, 1935).

Grabo (C.). « Prometheus Unbound » : an interpretation. Univ. of North Carolina Press, 1935.

Greg (W. W.). What happens in « Hamlet »? (*Mod. Lang. Rev.*, avril).

Haag (H.). Der Gestaltwandel der Kupplerin in der frz Liter. des 16. und 17. Jahrhunderts. Marburg, Ebel.

Hansel (H.). Neue Quellen zu mittelalterlichen Legenden (*Zeitschrift für deutsche Philologie*, v. 60).

Heuser (Ad.). Die Erlösergestalt in der belletristischen Literatur seit 1890 als Deuterin der Zeit. Bonn, Hanstein.

Hennig (R.). Eine arabische Umdeutung der hellenischen Sage von den « Saülen des Herakles » und ihre Fortwirkung bis auf die Gegenwart. (*Archiv für Kulturgesch.*, vol. XXVI, n° 3).

Krause (G.). Die altfranzösische Gregoriuslegende nach der Londoner Handschrift. [C. R. de l'ouvrage de G. Telger] (*Literaturblatt für german. und romanische Philol.*, mars-avril).

Magendie (M.). A propos du personnage de Figaro (*Bull. Fac. des Lettres de Strasbourg*, févr.).

Mackensen (L.). Das englische Kinderlied [C. R. de l'étude de L. Böckheler] (*Literaturblatt für german. und roman. Philol.*, mars-avril).

Matulka (B.). Les légendes du « Fiancé de la Vierge » dans la litterature médiévale. [C. R. de l'étude de Wyrembek et Morawski] (*Roman. Review.*, déc. 1935.)

Langen (A.). Das deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus. [C. R. de l'étude de M. I. Jehle] (*Deutsche Literaturzeitung*, avril).

Meissner (P.). Der Gedanke der dichterischen Sendung in der englischen Literaturkritik. (*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, janv.).

Memmer (A.). Die altfranzösische Bertasage und das Volksmärchen. Halle, Niemeyer, 1935.

Pettigrew (H.-P.). The early vogue of « The ring and the book ». (*Archiv für das St. der neueren Spr.*, janvier).

Storosso (J.). Studien zur Alexandersage in der älteren italienischen Literatur. Halle, Niemeyer, 1935.

Schirmer (W. F.). Das Problem des religiösen Epos im 17. Jahrhundert in England (*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft*, janvier).

Schücking (L. L.). Der Sinn des Hamlet. Leipzig, 1935.

Segond (J.). La signification de la tragédie (*Rev. des Cours et Conf.* ,janvier).

Simpson (P.). Theme of revenge in Elizabethan tragedy, Oxford Univ. Press, 1935.

Smith. Corpus Hamleticum : Hamlet in Sage und Dichtung, Kunst und Musik. [C. R. de l'ouvrage] (*Modern Lang. Rev.*, vol. XXX).

Stumpo (B.). Le origini della Tragedia. Rome, Albrighi, 1935.

Stoll (E. E.). Tartuffe and the « Optique du Théâtre » (*Rev. Anglo-amér.*, février).

Tito (Padre). La madonna nella poesia genovese. Savona, Bergero, 1935.

Todor (A. P.). Teme romanesti in poezüle lui Avram Barcsay. (Thèmes roumains dans les poésies d'A. Barcsay]. (*Preocupari Literare.* I).

Torner. (E M.). Temas folklóricos, Madrid, Boué, 1935).

Vries (de V.). Een nieuwe Beowulf-theorie (*Neophilologus*, avril).

Weber (L.). Die Odyssee Deutsch. (C. R. dans la *Deutsche Rundschau*, avril).

Zucker (A. E.). Ibsen — Hettner — Coriolanus — Brand (*Mod. Lang. Notes*, février).

Relations générales.

Bibliographie : A travers les périodiques, Relations et échanges intellectuels (*Rev. des Et. ital.*, janvier-mars).

Beck (T. J.). Northern Antiquities in French learning and literature (1755-1855), a study in Preromantic ideas. Vol. II : The Odin legend and the Oriental fascination. Columbia Univ., 1935.

Becker (A.). Zur Kultur-und-Geistesgeschichte der Südwest deutschen Grenzmark (1760-1848) (*Archiv für Kulturgesch.*, vol. XXVI, n° 3).

Brandeys (F.). Une philosophie de l'âge baroque (*L'Europe Centrale*, 25 janvier).

Brezeanu (B. B.). Ronsard san Maracine [Sur les origines roumaines de Ronsard] (*Revista Fundatülor Regale*, III, janvier).

Castle (E.). Geschichte der deutschen Literatur in Oesterreich-Ungarn im Zeitalter-Franz Josephs I. Bd I. Vienne, Fromme.

Claudel (P.). L'esprit européen (*Nouv. litt.*, 11 janvier).

Curtius (E. R.). Der Kreuzzugsgedanke und das altfranzösische Epos. (*Archiv für das St. der neueren Spr.*, janvier).

Giusti (W.). A. J. Herzen e i suoi rapporti con Mazzini e l'Italia (suite) (*L'Europe orientale*, janvier-février).

Hazard (P.). *Les caractères originaux du lyrisme romantique français* (suite) *Rev. des Cours et Confér.*, 29 février).

Hesselaa (P.). Dickens' Skæbne i den kritiske Litteratur fra 1870 til vore Dage. (*Festskrift til Valdemar Vedel*, Copenhague, 1936).

Jourda (P.). L'exotisme dans la littérature française depuis le romantisme, Introduction; I et II, l'Angleterre; III, Les pays du Nord. (*Rev. des Cours et Confér.*, 15 avril-30 mai).

[J. M.]. La littérature française et l'Allemagne intellectuelle (*Bull. du livre français*, février).

Letty (J.). Que lisent les Pragois? (*L'Europe centrale*, 23 février).

Lévy-Bruhl (L.). L'esprit européen (*Nouv. litt.*, 18 janv.).

Meissner (P.). Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks. Munich, 1935.

Moret (A.). Les différentes conceptions de la nature et du paysage dans le lyrisme allemand du baroque (étudie accessoirement des influences étrangères). (*Rev. german.*, avril-juin).

Mugler (Ch.). Die Musik in der französischen und deutschen Kultur der Gegenwart. (*German. roman. Monatsschrift*, décembre 1935).

Palgen (R.). Das mittelalterliche Gesicht der Göttlichen Komödie (Quellenstudien zu Inferno und Purgatorio) Heidelberg, 1935.

Piquet (F.). De quelques éléments étrangers dans la culture allemande (*Rev. german.*, avril-juin).

Sabâ (M.). Bibliographie de l'Iran. Paris, Domat-Monchrestien.

Schalk (F.). La crise de la conscience européenne. [C. R. de l'ouvrage de Paul Hazard] (*Deutsche Literaturzeitung*, 19 janvier).

Schneider (W.). Die Auslandsdeutsche Dichtung unserer Zeit. Berlin, Weidmann.

Weber (C. A.). Bristols Bedeutung für die englische Romantik und die deutsch-englischen Beziehungen. Halle, Niemeyer, 1935.

Weise (G.). Vom Menschenideal und von den Modewörtern der Gotik und der Renaissance. (*Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft*, avril).

Wellek (A.). Das Doppelempfinden im 18. Jahrhundert (*Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte*, janv.).

Widenmann (H.). Neuengland in der erzählenden Literatur Amerikas. Halle, Niemeyer, 1935.

Yvon (P.). Les crises de la morale et de la moralité dans l'histoire de la civilisation et de la littérature des pays anglo-

saxons. I. Les idées morales et leur expression dans les littératures anglaise et américaine. II. La crise morale de la Restauration. (*Rev. des Cours et Confér.*, 15 et 30 avril).

Zeller (G.). Les relations internationales au temps de la Renaissance. IV, de la Chrétienté à l'Europe. V. Les Ambassades permanentes. (*Rev. des Cours et Confér.*, 30 janvier-15 mars).

Influences italiennes.

H. Bédarida. In memoriam. Pierre de Nolhac (*Rev. des Et. ital.*, janvier-mars).

Gelosi (G.). Paul Heyses Leopardi Uebertragungen, Turin, Opes.

Lowes (J.-L.). « Hyperion » and the « Purgatorio » (*Times Lit. Sup.*, 11 janvier).

Matulka (B.). Th. Gautier et l'Italie [C. R. de l'étude de H. Bédarida] (*Roman. Review*, XXVI, 4).

Michéa (R.). Guerrazi vu par un critique allemand. (*Rev. des Et. ital.*, janvier-mars).

Neri (F.). Pierre de Nolhac (*Nuova Ant.*, 16 février).

Influences espagnoles et portugaises.

Bremond (A.). Les « Sonnets de la Portugaise ». De Marceline Desbordes-Valmore à Elizabeth Browning. (*Études*, 20 avril).

Hough (G.). Gracian's « Oráculo Manual » and the « Maximes » of Madame de Sablé. (*Hispanic Review*, janvier).

Kommerell (M.). Uebertragungen aus Calderon (*Neue Rundschau*, mai).

Levi (E.). Lope de Vega e l'Italia. Naples, Tip. della r. Accad. di Archeologia, 1935.

Meier (H.). Cartas inéditas de Antero de Quantal a Wilhelm Storck. Coimbre, 1935.

Pfandl (L.). Spanische Protestanten und England (C. R. de l'étude de L. Linnhoff.] (*Deutsche Literaturzeitung*, mars).

Vossler (K.). Lope de Vega und wir. (*Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, avril).

Influences françaises.

Altamirano (A. I.). Influence de la littérature française sur la littérature mexicaine. Mexico, Cosmos, 1935.

Aragomès (Cl.). Marie d'Agoult et François Liszt (*Rev. hebdom.*, janvier-février).

Aubry (G. J.). V. Hugo et Swinburne (*Rev. Bleue*, 7 mars).

Baldensperger (F.). A propos de la langue française dans le monde (*French Rev.*, février).

Barbagelata (H. G.). Victor Hugo et l'Amérique espagnole (*France-Amérique latine*, mars).

Brandl (A.). Die Herkunft von Manfreds « Astarte » [*Lettres persanes*] (*Anglia*, janvier).

Cons (L.). État présent des études sur Villon (France, Angleterre, Allemagne, Italie, Espagne). Paris, *les Belles-Lettres*.

Casamitjana (Palau F.). Ramon de la Cruz und der französische Kultureinfluss im Spanien des 18. Jahrhunderts. Bonn, 1935. C. R. dans le *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* (juin) et dans la *Deutsche Literaturzeitung* (26 janvier).

[Divers] Hommage à Jacques de Lacretelle. (N° spécial de la *Semaine Egyptienne*, février).

Fisher (W.). Thornton Wilders « The bridge of San Luis Rey » und P. Mérimée : le Carrosse du Saint-Sacrement (*Anglia*, janvier).

Jaloux (E.). Notre réalisme et son rayonnement. [A propos de la thèse de M. Savkovitch : L'influence du réalisme français dans le roman serbocroate]. (*Le Temps*, 3 avril).

Lee (G. L.). The huguenot settlements in Ireland, Londres.

Matthew (J.). Poe's indebtedness to French Literature (*French Rev.*, février).

Mac Lean (C.). La France dans l'œuvre de R. L. Stevenson, Paris, Jouve.

Merian-Genast (E.). Racine und Gœthe (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen* (vol. 168, mars-avril).

Meyer (H.). Rousseau und Shelley (Diss. Halle).

Murphy (E. L.). Carlyle and the Saint-Simonians. (*Studies in Philology*, janvier).

Roz (F.) et Preclin (E.). L'influence de la France sur la vie intellectuelle des Canadiens anglais et des États-Unis III. (*France-Amérique*, janvier).

Schinz (A.). Le livre français aux États-Unis (*Rev. de Paris*, 15 février).

Saurat (D.). Milton's use of Du Bartas [C. R. de l'ouvrage de G. C. Taylor] (*Rev. of English Studies*, avril).

Thomas (S.). Wolsey and French farces (*Times Lit. Sup.*, 7 décembre 1935).

Thompson (D. W.). Montani, Saint-Evremond and Longinus (*Mod. Lang. Rev.*, janvier).

Valeri (D.). Vitalità dell' opera di Bourget (*Nuova Ant.*, 16 janvier).

Valéry (P.). Literature. [Translated by the author and Sylvia Beach] (*Life and Letters*, Spring Quarter). — Mallarmé (*Neue Rundschau*, avril).

Vodicka (F.). Oh las Bérangerovy poesie v ceské literature. Listy filologiczé, Prague.

Voigt (W.). Colette, Leben und Werke (Diss. Iena, 1935).

Waterhouse (G.). Compte rendu des thèses de A. Fuchs : « Les apports français dans l'œuvre de Wieland» et: «Quellenfragen in Wielands Abderiten ». (*Mod. Lang. Rev.* ,janvier).

Yvon (P.). Montaigne chez les Anglo-Saxons. Caen, 1935 [Étude sur le dernier volume de P. Villey : « Montaigne devant la postérité. »]

Zolnai (B.). Un écrivain français du XVIII^e^ siècle : François II Rákóczi (*Nouvelle Revue de Hongrie*, février).

Influences anglaises.

Broch (H.). James Joyce und die Gegenwart (Vienne, Reichener).

Brown (W. C.). The popularity of English Travel books about the Near East (1775-1825) (*Philolog. Quarterly*, janvier).

Charpentier (J.). Humour anglais et américain [A propos du Centenaire de Mark Twain] (*Merc. de Fr.*, 15 déc. 1935).

Demaison (A.). Rudyard Kipling, Homère de l'Empire. (*Nouv. litt.*, 25 janvier).

Downs (B. W.). Ducis's two « Hamlets » (*Mod. Lang. Rev.*, avril).

Fries (C.). Shakespeare bei Kleist (*Archiv für das St. der neueren Sprachen*, mars-avril).

Gillet (L.). R. Kipling (*Rev. des Deux Mondes*, 1er fév.).

Gourfinkel (N.). Shakespeare chez les Soviets (*Merc. de Fr.*, 1er juin).

Hoor (G. J. ten). Ben Johnson's Reception in Germany (*Philolog. Quart*, octobre 1935.)

Lalou (R.). Rudyard Kipling (*Mercure*, 15 février).

Linder (St.).Tegnérs Mjältsjukan och Hamlet [brève note, influence certaine] (*Samlaren*, janvier).

Minkowski (H.). Die Neu-Atlantis des Francis Bacon und die Leopoldino-Carolina. (*Archiv für Kulturgesch.*, vol. XXVI, nº 3).

Niccolai (B.). Bibliografia degli studi inglesi in Italia : W. Shakespeare (*Bolletino degli studi inglesi in Italia*, janvier).

Pennink (R.), Nederland en Shakespeare [XVIIIe siècle et préromantisme] La Haye, Nijhoff.

Rebora (P.), Antiche testimonianze italiane sulla lingua e cultura inglese. (*Bolletino degli studi inglesi in Italia.* janvier).

Reisinger (H.). Kipling (*Neue Rundschau*, mars),

[R. V.] Walter Scott and the Southern States of America (*Notes and Queries*, novembre 1935.)

Rosati (S.). Rudyard Kipling (*Nuova Ant.*, 1er février),

Seeber (E. D.). Antislavery opinion in the poems of some early French followers of James Thomson (*Mod. Lang. Notes*, vol. L).

Spira (Th.). Beiträge zur Geschichte und Aufgabe der englischen Studien in Deutschland (*Anglia*, janvier).

Streeter (H. W.). Smollett's Novels in France (*Roman. Review*, décembre 1935).

Influences allemandes.

[Anonyme]. Grenzen des Auslanddeutschen Schrifttums (*Der AuslandDeutsche*, mars).

Black (G. A.). James Thomson : his translations of H. Heine (*Mod. Lang. Rev.*, janvier).

Bratu (Tr.). Die deutschen Volksbücher bei den Rumänen. Iéna et Leipzig.

Delavenay (E.). Sur un exemplaire de Schopenhauer annoté par D.-H. Lawrence (*Rev. angl. amér.*, février).

[Divers] Der deutsche im Auslande [en Lithuanie, en Bohême, en Portugal, en Espagne] Berlin, J. Beltz, 1935.

Fellerer (K. G.). Das deutsche Kirchenlied im Ausland. Münster, Aschendorff, 1935.

Gradmann (W.). Die deutschsprachigen Zeitungen im Ausland (*Der Ausland Deutsche*, janvier).

Grafer (G.). Deutsche in Frankreich (*Neuphilologische Monatsschrift*, avril).

Haas (J.). Versuch einer Darstellung der Heimatliteratur in den U. S. A. (Diss. Bonn, 1935).

Höfling (O.). Das heutige Deutschtum in Chile (*Der Ausland Deutsche*, janvier).

Krumm. Gustaf Frödings Verbindungen mit der deutschen Literatur (*Deutsche Literaturzeitung*, n° 50).

Lichte (J.). Deutsche in Aegypten (*Der Ausland Deutsche*, mai).

San-Giorgiu (J.). Eminescu und der deutsche Geist. Iéna et Leipzig.

Steinen (W. von den). Stefan George, Deutscher und Europäer (*Schweizer Ann.*, 2. Heft.).

Störi (Fr.). Grillparzer und Kant. Frauenfeld-Leipzig 1935.

Swaen (A. E. H.), Engelsche zangwijzen bij Hollandsche dichters (*Neophilologus*, avril).

Tronchon (H.). Herder et les souvenirs anglais de Weimar : I, II, III. (*Rev. des Cours et Confér.*, 15 et 30 mars, 15 mai).

Willoughby (L. A.). Coleridge und Deutschland (*Germanisch-romanische Monatschrift*, mars-avril) — Coleridge as a philologist (*Mod. Lang. Rev.*, avril).

Influences autrichiennes, tchèques et hongroises.

Topsöe-Jensen (H. G.). Om Eventyrkomedien Ole Luköie [L'influence de la comédie viennoise sur H. C. Andersen]. (*Festskrift til Valdemar Vedel*, Copenhague).

Butt (J.). Comenius in England [C. R. de l'ouvrage de F. R. Young] (*Rev. of English Studies*, avril).

Haraszti (E.). Liszt à Paris (*Revue musicale*, avril).

Prod'homme (J. G.). Liszt en France (*Nouv. Rev. Hongrie*, avril).

Influences helléniques.

Brummer (K.). Griechenland in Byrons Dichtung (*Anglia*, janvier 1935).

Butler (E. M.). The tyranny of Greece over Germany. Cambridge Univ. Press., 1935.

Penn (V.). Philhellenism in England (*The Slavonic Review*, janvier).

Influences scandinaves.

Decker (C. R.). Ibsen's Literary Reputation and Victorian Taste (*Studies in Philology*, octobre 1935).

Fingerhut (O.). « Kong Olger Danskis Krönicke » und ihr Verhältnis zur deutschen Uebersetzung : « Dennmarckische Historien » von Conr. Egenberger v. Wertheim. Greifswald, 1935.

Kryn (S. A.). Hollandske Holbergoversettelser (*Danske Studien*, 1935).

Rougemont (D. de). Kierkegaard en France (*N. R. F.*, 1er juin).

Seip (D. A.). Norske oversettelser av og norsk korrespondanse om « En finsk bondepiges Kjoerlig Ledssang » [Succès européen de cette poésie d'amour finnoise] (*Edda*, janvier).

Valéry (P.). Svedenborg (*N. R. F.*, 1er juin).

Influences slaves.

Borschak (E.). L'Ukraine dans la littérature occidentale Paris, Hartmann.

Minar (O.). Ruskin si Eminescu (*Cele trei Crisuri*, VII).

Influences nord américaines.

Hüppy (A.). Mark Twain und die Schweiz, Zurich, 1935.

Manning (Cl. A.). Hawthorne and Dostoïeswki (*Slavonic Review*, janvier).

Influences orientales.

Aurich (U.). China im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts (*Diss.* Munich., 1935).

Bradoly (H.). The oriental origin of Chaucer's Canacee-Falcon-Episode (*Mod. Lang. Rev.*, janvier).

Noble (R.). Shakespeare's Biblical knowledge. Londres, 1935.

[Divers]. Der Orient und wir. Sechs Vorträge des Deutschen Orient-Vereins. Berlin, 1935.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Jean Baruzi, **Problèmes d'histoire des religions.** Paris, Alcan (Nouvelle Encyclopédie Philosophique), 1935, 152 pages in-12.

Ce petit livre donnera beaucoup à penser à ceux qui s'occupent de littérature comparée. Idée d'une méthode comparative appliquée à l'histoire des religions pour mieux mettre en lumière des différences irréductibles et qui peut-être doit métamorphoser « l'histoire » en « étude critique » des religions; critique de la « Formgeschichte », qui ramène l'histoire à une transmission de thèmes sans jamais vouloir saisir sur le vif une initiative créatrice; il y a là plus d'une page d'un profond intérêt méthodologique. Mais nous voudrions surtout appeler l'attention sur le chapitre intitulé « Sur une hypothèse d'Asin Palacios » : il pose avec beaucoup de pénétration un problème concret de transmission extrêmement délicat, peut-être à jamais insoluble.

Asin, connu des comparatistes par un travail classique sur l'Eschatologie musulmane dans la Divine Comédie, a étudié en Ibn Abbad de Ronda un précurseur hispano-musulman de saint Jean de la Croix (Étude parue dans *Al-Andalus*, Revista de las escuelas de Estudios arabes de Madrid y Granada, t. I (1933), p. 7-79, et traduite en français dans les *Études Carmélitaines*, Mystiques et Missionnaires, Avril 1932). En dépit des différences, il y a de saisissantes affinités entre le langage du mystique arabe et celui du poète de la *Nuit Obscure*. Ici et là, surtout, c'est la même attitude de renoncement aux charismes. Et certes, ces affinités ne supposent pas nécessairement une filiation doctrinale entre le mystique shadîlî du XIV^e^ siècle et le carme du XVI^e^. D. Miguel Asin a soutenu avec force dans *El Islam cristianizado* la thèse que les analogies entre la spiritualité musulmane et la chrétienne sont dues pour une bonne part à leurs origines communes : car la doctrine paulinienne, par les Pères du désert et les moines chrétiens d'Orient, a pénétré dans l'Islam et contribué a former le soufisme. Si donc on était amené à supposer une transmission de doctrine d'Ibn-Abbad à Saint Jean de la Croix, « il

s'agirait », remarque Asin, « d'un cas nullement anormal de restitution culturelle ».

Mais que penser de cette transmission? L'importance de l'élément morisque dans la population de l'Espagne du XVI^e siècle, lui confère *a priori* une certaine vraisemblance, et c'est ici que les fines et savantes remarques de M. Baruzi viennent serrer de plus près le problème posé en termes un peu abstraits par Asin. Il nous introduit dans une Espagne où Hernando de Talavera prétend convertir les Maures de Grenade « en s'approchant effectivement de ceux qu'il veut gagner », où certains nobles de la plus haute naissance, comme Sancho de Cardona, témoignent d'étranges sympathies envers l'Islam qui résiste à la christianisation forcée. Il nous montre, à côté des morisques convertis de nom seulement, d'autres morisques déjà intimement mêlés aux chrétiens d'Espagne et eux-mêmes authentiquement chrétiens. Déjà Asin avait appelé l'attention sur les « clercs, religieux et religieuses qui sont de la nation des morisques » et qui ne doivent pas être expulsés aux termes des ordonnances royales de 1610 et 1611; il avait mis en fait que les morisques convertis ne manquaient pas parmi les *Alumbrados* d'Andalousie et de Castille et que « les procès d'Inquisition, explorés dans ce but, aideraient à éclaircir le problème ». — Un autre aspect très important de la question, c'est la condition sociale de ces éléments morisques. A côté de quelques familles riches et raffinées, de quelques grands personnages, la masse était composée de travailleurs manuels, principalement agricoles. La question est de savoir dans quelle proportion les nouveaux chrétiens d'origine morisque ont contribué à la vie religieuse de l'Espagne, quel appoint ils ont pu fournir à ses couvents, quelle part ils ont pu prendre au mouvement illuministe.

Or, à la question ainsi posée, nos propres recherches permettent d'apporter un commencement de réponse. Il n'est certes pas impossible que dans le mouvement illuministe de Nouvelle Castille qui donne lieu à l'édit de 1525, les descendants de morisques aient eu leur part. Pastrana, foyer d'illuminisme, a un fort noyau de population morisque. Pourtant, dans la mesure où nous pouvons connaître les origines des illuminés poursuivis alors par l'Inquisition, il semble qu'on voie dominer de façon bien plus nette les nouveaux chrétiens d'origine juive. C'est contre les clercs et moines d'origine juive que furent institués à la fin du XV^e siècle et dans la première moitié du XVI^e les Statuts de *limpieza de sangre*. La descendance des juifs convertis, bourgeoisie urbaine, classe riche, socialement importante, héréditairement spécialisée dans le maniement de l'argent, semble avoir

fourni un contingent de première importance à la cléricature, et si certains restèrent attachés aux cérémonies mosaïques ou y revinrent, un plus grand nombre servirent la cause d'une spiritualité affranchie de toute entrave, rejoignirent le génie mystique et prophétique d'Israel. De Fray Hernando de Talavera à Louis de Léon en passant par Alcaraz, les Cazalla et Constantino, leur contribution à la vie spirituelle de l'Espagne est considérable.

En regard, on ne peut citer qu'un seul Morisque qui se soit illustré dans les inquiétudes religieuses de l'Espagne du XVI^e^ siècles le traducteur de la Bible Casiodoro de Reina. Il est possible, certes, qu'il y en ait eu d'autres; ils restent à identifier.

Mais s'il est vrai que parmi les nouveaux chrétiens l'importance religieuse de l'élément juif l'emporte singulièrement sur celle de l'élément morisque, la question se complique encore au lieu de se simplifier. Car il se peut que cet élément juif ait servi de véhicule à certaines influences shadîlî venues du moyen âge péninsulaire, que le *dejamiento* dont les conversos sont les apôtres vers 1525 ait des précédents musulmans. Ibn Abbad nous reporte à l'époque où agonisait en Espagne la paix des trois religions.

Ce n'est qu'une hypothèse accessoire dont il importe de tenir compte pour donner toutes ses chances de vérification à l'hypothèse de D. Miguel Asin, si subtilement nuancée par M. Baruzi. Au reste, pour l'exigeante critique de celui-ci, les ressemblances ne suffisent pas, si troublantes soient-elles. « Il faut s'exercer à discerner par delà des différences qui sont ce qui nous aide à comprendre. »

M. Bataillon.

Paola Maria Arcari : **Il pensiero politico di Francesco Patrizi da Cherso.** (Roma. Arti Grafiche Zamperini et Lorenzini, 1935).

Il n'est pas sans intérêt de rechercher — en un siècle où la pensée politique paraît se résumer toute entière en le seul nom de Machiavel — certaines théories dont les auteurs ne seraient peut-être pas demeurés dans l'ombre si la renommée de leur illustre contemporain eût été moins écrasante. Sachons donc gré à M^lle^ Arcari d'avoir ressuscité pour nous, avec un rare bonheur, la pensée politique d'un philosophe trop oublié : Francesco Patrizi da Cherso, dont la vie est une longue série d'aventures et de vicissitudes.

D'origine obscure et difficilement contrôlable : ses partisans voulurent l'identifier avec son homonyme, évêque de Sienne; ses admirateurs en firent un noble dalmate; ses ennemis (et Dieu sait s'il en eut!), un esclavon. Lui-même choisit la noble origine vénitienne, car toute sa philosophie ne sut jamais le rendre insensible aux charmes d'une haute naissance.

Embarqué à l'âge de neuf ans sur la galère que Cherso, son île natale, armait chaque année pour la « Sérénissime », c'est à la dure et dangereuse vie du marin qu'il dut ses premières expériences humaines; il assista aux combats de La Prevesa et de Castelnuovo, vit de près un campement turc et fut ébloui, quoique tout enfant, par le renom de Venise dont la puissance déjà minée pouvait cependant encore faire illusion.

Rendu à une vie plus normale, il étudia, dans son pays natal d'abord, en Allemagne et à Padoue ensuite. Aristote le déçoit, mais Platon, qu'un moine franciscain lui fait connaître, va exercer sur sa pensée une influence décisive : il sera platonicien. La philosophie, cependant, paraît ne pas devoir l'arrêter définitivement. Nous le retrouverons à Florence, à Rome, à Bologne, à Ferrare enfin, où il dédiera un médiocre poème au duc d'Este. La protection de Contarini lui ayant fait obtenir le gouvernement de Chypre, il y déploiera un zèle qui lui fera tout mettre en œuvre pour obtenir la prospérité de l'île; mais, lorsqu'il y sera parvenu, l'excès de son zèle même le rendra suspect à ses maîtres et sera cause de son exil volontaire. Poussé par le démon de l'instabilité il ira jusqu'en Espagne, y tentera des spéculations sur les livres et en reviendra, pauvre de richesses matérielles mais riche en expériences de toutes sortes. Fatigué, vieilli, déçu, nous le verrons enfin se fixer à Ferrare où, à près de cinquante ans, il occupera la chaire de philosophie platoincienne. C'est alors que commencera une période de production féconde, arrêtée par la mort en 1597.

Les détails de cette existence mouvementée ont leur importance : ils nous apprennent en effet comment, de la *Città felice* qui marque le commencement de sa carrière philosophique, aux *Paralleli* qui en sont l'aboutissement, les contacts avec la dure réalité de la vie imposèrent des modifications et une graduelle transformation à cet esprit tout entiché d'abord de théories et accoutumé aux dangereuses délices de l'abstraction.

La cité idéale fut, en philosophie, le thème dominant d'un siècle par ailleurs si réaliste, l'utopie sur laquelle parurent s'immobiliser maints esprits distingués et le terrain décevant sur lequel ils bâtirent. Patrizi n'échappa pas à cet envoûtement : mais, alors que pour plusieurs philosophes, tels que Th. More et Campanella, la cité idéale ne sera qu'un refuge où échapper à la réalité et ne

pourra représenter qu'un rêve, Patrizi, ainsi que Paruta et Paolo Sarpi, voudra faire œuvre utile et pratiquement réalisable. C'est Venise qui sera sa cité heureuse; une Venise puissante, crainte, idéalisée, mais Venise quand même.

Mlle Paola Maria Arcari se demande si dans cette œuvre de jeunesse notre philosophe apparaît platonicien ou bien aristotélicien. En effet, il part d'Aristote et paraît vouloir s'inspirer de sa philosophie, mais ce n'est là qu'opportunisme, déférence envers ses puissants protecteurs, tous aristoléticiens; en réalité, dès les premières pages, nous verrons que Patrizi essaya « di levarsi a volo dietro il divin Platone. » Pourtant, ajoute justement l'auteur, il faut se garder de voir dans la *Città Felice* une émana tion des théories platoniciennes; c'est bien plutôt le fruit de cette harmonie profonde qui s'était établie entre le platonisme et la nouvelle philosophie, si bien que Patrizi a pu dire avec raison qu'il eût écrit la *Città felice* même sans les leçons du moine franciscain, car s'il s'était abandonné à sa propre inspiration, celle-ci l'eût sûrement conduit vers le même but.

La Città felice n'est pas une œuvre d'unité mais bien un mélange (un'accozzaglia, comme le dit si bien Mlle Arcari) de paganisme et de christianisme, d'humanisme et de naturalisme dont les divers éléments ne se fondent et ne s'harmonisent pas toujours.

Aux yeux de Patrizi, le bonheur consiste, pour les peuples comme pour les individus, en un accord parfait entre esprit et matière, et ce bonheur ne peut être atteint, selon lui, en dehors du « vivere cittadino ». Esprit nettement aristocratique, le régime oligarchique de Venise lui paraîtra seul réaliser cette harmonie, et cependant Francesco Patrizi n'admettait pas tout le système gouvernemantel vénitien. Afin que la paix soit maintenue parmi les citoyens, afin que leur ambition ne risque pas de faire naître des révoltes, tout citoyen de la classe élue pourra aspirer aux charges suprêmes de l'État, qui seront électives et temporaires.

Plus bas que ce petit nombre de nobles, de littérateurs et de savants, se trouve toute une foule de marchands, dont Patrizi démontre l'utilité, d'artisans et enfin, base de tout cet édifice, la masse des agriculteurs, car, remarquons-le en passant, la conception politique de Patrizi est éminemment agricole. Il y aura donc, à la base de cette cité qui voudrait être autre chose qu'une utopie, une foule d'esclaves et de paysans, travaillant dans une servitude séculaire pour qu'une minorité d'élus puissent se livrer en paix aux travaux de l'esprit sur les traces du divin Platon. Ainsi, selon Patrizi, pour que se réalise l'état parfait, il faut recourir à la servitude des masses, avilies et divisées à dessein; Patrizi va

jusqu'à conseiller d'empêcher les mariages entre paysans de pays proches, mariages qui resserreraient les liens du peuple et lui donneraient conscience de sa force. Ainsi nulle menace ne sera à craindre de leur part. La préoccupation constante du gouvernement devra être de maintenir toujours le peuple dans cet état de servitude et d'avilissement profond, écartant implacablement de lui tout ce qui pourrait élever son esprit.

Dans cette cité qui sera, tout comme son modèle, essentiellement maritime, l'armée et la mairne joueront un rôle décisif. Toutes deux seront fortes, disciplinées, redoutées et toujours en éveil. Et Patrizi discute longuement des divers systèmes de défense et d'attaque, car, à l'égal de Machiavel, les questions techniques le passionnèrent.

Esclavage du monde agricole, trafic intense, commerce actif, souveraineté absolue d'une classe qui plane très haut au-dessus des soucis matériels : voilà la cité dont Patrizi rêva. D'autres viendront après lui qui porteront leur pierre à l'édifice de la cité heureuse, la contribution de leur illusion ou de leur génie à la réalisation de la vie harmonieuse et parfaite que tout être généreux imagina une fois au moins dans sa vie. La fortune des Thomas More, des Sarpi, des Campanella, fera lever à travers toute l'Europe pensante une floraison de rêveries utopiques qui se prolongera jusqu'à la Révolution. Alors le rêve sera brusquement interrompu par son aboutissement inattendu, qui eût sans doute beaucoup étonné ceux-là mêmes qui l'avaient le plus souhaité.

Ces utopistes pourraient être classés en deux catégories : ceux qui s'inspiraient de la réalité et ceux qui bâtissaient dans l'irréel. Or il est curieux de constater que c'est précisément de ces derniers que s'inspireront les utopistes futurs, lesquels auront cependans des buts de plus en plus précis, et de voir comment ce qui n'avait été que rêves de philosophes deviendra entre les mains de leurs continuateurs une arme puissante et efficace.

Dans un curieux livre, M. Wijngaarden nous expose les utopies philosophiques françaises qui firent fureur au XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, et, dans une intéressante introduction, il nous parle des précurseurs de ces écrivains auxquels il ne manqua que le génie pour laisser leur nom dans l'histoire de la pensée politique. Est-il permis de faire remarquer que nous avons été surpris de ne voir nommer que Campanella parmi les utopistes italiens? L'on peut regretter que l'auteur n'ait pas cru devoir citer tant d'écrivains dont l'influence s'exerça sûrement, même si d'une façon passagère sur la pensée française, en un temps où la culture italienne fut tant à l'honneur. Tel qu'il est, ce livre nous permet de suivre le

développement d'une idéologie qui, partie de l'affirmation des lois établies, aboutira à la négation de toute morale et de toute tradition[1].

Thomas More avait préconisé le gouvernement de la famille contrôlée par l'État, la principauté élective et le détachement des biens terrestres.

Campanella, révolté contre l'injustice qui l'écrase, contre le despotisme le plus arbitraire qui torture son corps et voudrait asservir son âme, fait éclater sa vision révolutionnaire d'un monde idéal. Il supprime radicalement la famille. Dans sa dictature surhumaine, qui, d'après lui, trouvera toujours le chef nécessaire, puits de toute science et de toute compréhension, le lien familial n'existera plus, mais on sélectionnera les êtres humains, tout comme les chiens et les chevaux, pour le triomphe de la cité future.

Sur le plan international, alors que Thomas More admettait la guerre faite pour secourir quelque pays ami ou le libérer d'un tyran, Campanella, poussant plus loin son rêve humanitaire, voit tous les peuples unis dans une fraternité parfaite et une religion internationale dont se rapprochera, beaucoup plus tard, l'idéologie révolutionnaire de « l'Être Suprême ».

Et les utopistes français iront plus loin. S'inspirant plutôt de Campanella que de Thomas More, ils en arriveront peu à peu à rejeter jusqu'à cette vague idéologie déiste qui séduisit le moine calabrais. Aussi ne nous y trompons pas : de leur exposé de la vie idéale se dégage très nettement une intention destructrice. Le levier de toute leur action sera la lutte contre la religion révélée, contre la monarchie en tant qu'établie par droit divin. Et si, dans ces cités utopiques où la liberté sera loin d'être aussi grande que sous la monarchie la plus absolue, où l'être humain verra sa destinée impitoyablement tracée dès avant sa naissance, et bannis à jamais commerce, luxe et propriété, les peuples seront heureux, c'est parce qu'ils auront enfin écrasé le dogme chrétien et la morale chrétienne qui, plus que la royauté elle-même, représentent le véritable ennemi à vaincre. De là vient que sûrs et clairs dans les parties de leurs ouvrages où il s'agira surtout de détruire, nous les verrons hésitants et tâtonnants lorsque après avoir fait table rase du système abhorré, il faudra reconstruire autre chose à la place; d'où la nécessité de recourir à des descriptions fantaisistes et souvent fantastiques, sur les habitants des pays heureux, leurs mœurs, leur langage, toutes choses laborieusement édifiées pour faire illusion et masquer, souvent bien mal, la pauvreté de leur imagination.

1. Les Odyssées philosophiques en France entre 1616 et 1789. (1932). Harlem.

Il n'y a rien de tout cela chez Patrizi et, auprès des rêves de ses successeurs, sa *Cittá felice* nous apparaît presque, malgré son incompréhension parfois choquante des réalités, comme un modèle de raison. Nous l'avons vu : son point de départ comme son but sont différents des leurs. Si les premiers ont voulu détruire, Patrizi voulut édifier. D'un système imparfait, mais dont l'imperfection lui paraissait devoir être attribuée à l'imperfection même de la nature humaine, il a voulu faire quelque chose de meilleur, sans rien détruire, en se servant plus ou moins justement de toutes les forces latentes, pour le bien de l'État. Vénitien, réaliste et moderne, il a senti toute la puissance que représente le commerce sur le plan international et il a rejeté la théorie de Platon (que reprendront Campanella et les Français), d'après laquelle le commerce extérieur est une source de vie pour la cité. « Pour maintenir l'honnêteté des mœurs — dit-il — il y aura des lois, et cela suffira ». Il rejette de même la théorie du travail obligatoire qui ne rapportera rien à personne, théorie qui sera chère aux utopistes français et à nombre d'italiens. Connaissant les hommes, il sait que seul l'espoir du gain les pousse au travail intense qui, en fin de compte, sert la collectivité. Ainsi l'intérêt et la cupidité de chacun seront la plus sûre garantie de labeur.

Quant à la religion, Patrizi, rationaliste, accepte sa souveraineté. Ne songeant pas à la détourner de ses buts éternels, il veut qu'elle contribue au bien de l'État. En elle il cherchera des forces vives et toujours en mouvement qui pourront être d'un poids inestimable dans la vie civile.

Et puisque nous avons été entraîné aux comparaisons, qu'il soit permis de faire remarquer qu'en vrai fils de la Renaissance et de la fastueuse Venise, Patrizi donne une large place dans son système aux arts et en fait la base première de l'éducation, alors que les utopistes français, dans leurs villes scientifiques, les aboliront comme une manifestation inutile de l'esprit humain et les identifieront à l'idée même de luxe.

*
* *

Que de chemin parcouru entre la *Città felice* et *I Paralleli*, dernier moment de la pensée de Patrizi! Dans la première œuvre, le noble féru de science et de philosophie, membre d'une oligarchie aristocratique, regardait le peuple avec mépris, sa misère et ses souffrances ne lui paraissant être qu'une source de richesse pour la minorité pensante, ou tout au plus, un élément de trouble possible dans les révoltes; mais à mesure que lui-même se voit

exclu de cette minorité souveraine et élue, à mesure qu'autour de lui s'écroule la puissance de l'Italie, un sentiment d'angoisse devant l'avenir le rend plus humain. Il y a plus : la vue des différents états de la péninsule, qui arrive à n'être plus qu'une expression géographique entre les mains de puissances étrangères a réveillé en lui l'Italien. Alors que naguère, en vrai vénitien qu'il était, il n'avait envisagé que l'ennemi maritime, « le Turc », plus tard le danger le fit se tourner vers la terre; sa conception patriotique s'élargit, et les ennemis ne furent plus à ses yeux les seuls ennemis de Venise, mais les « Barbares », c'est-à-dire tous les ultramontains.

Avec une acuité extraordinaire, Patrizi a regardé l'Italie et a étudié les causes de sa décadence. Il l'a vue livrée à l'anarchie, divisée en plus de vingt états incapables d'oublier leurs querelles nonobstant la menace de l'ennemi du dehors; il a compris l'immense danger que représentaient pour l'Italie des peuples forts et unis, et, devant la chute des états et la faillite des armes mercenaires, il cherche désespérément un moyen de salut. C'est dans les masses qu'il l'entrevoit, dans ce peuple qui soudain l'intéresse, non pas encore en tant qu'humanité pensante et souffrante (plus d'un siècle passera avant que cette conception se fasse jour), mais en tant que force active, utilisable pour la défense de l'État. Et, pour sauver le pays, il abandonne ses théories aristocratiques et s'élève à une véritable grandeur. Il fait appel au chef, au prince qui symbolisera le pays et dans lequel se reconnaîtront les masses qui, toutes, collaboreront à le défendre, par amour ou par intérêt.

Rejetant l'erreur des armées mercenaires, il demande qu'on appelle tour à tour tous les citoyens sous les armes, sans distinction de caste. Et c'est la grande originalité de son système de redressement : faire appel à tous les hommes en état de porter les armes, en un siècle qui ne connut que le soldat de métier. N'oublions pas que Machiavel lui-même, dans sa tentative d'armée florentine, n'alla jamais aussi loin que Patrizi, puisque les hommes du « Contado », c'est-à-dire les paysans, en étaient exclus.

La force du pays, proclame Francesco Patrizi, ne résidera pas dans les forteresses : celles-ci peuvent servir (et ne servent que trop) aux armées vendues; la force véritable est dans la vaillance et la valeur morale du fantassin. Mais, se demande-t-il, comment arriver à faire comprendre au peuple la noblesse d'une telle tâche? Et voici qu'il s'éloigne encore davantage de ses théories égoïstes de jadis. Il est facile, affirme-t-il, de se faire aimer du peuple : il suffit d'améliorer son état, de satisfaire son besoin de justice, de lui faire comprendre la nécessité de la discipline et du rôle que l'État attend de lui, de l'élever moralement. De la sorte, c'est en

lui-même et en lui seul, dans les vertus et l'endurance de la race, que le pays trouvera son salut.

En un siècle qui vit disparaître l'Italie, en tant que puissance politique, de la carte de l'Europe, et alors que la péninsule entière sombrait dans la servitude, il est infiniment émouvant d'entendre s'élever cette voix qui crie les causes du désastre, d'écouter cet homme qui espère, contre toute espérance, semble-t-il, le sursaut de patriotisme sauveur que l'Italie attendra encore pendant plus de deux siècles.

Mais c'est chacun des chapitres de ce livre si intéressant qu'il faudrait analyser ici; il faudrait exposer chacune des œuvres que M^lle^ Arcari a si lumineusement étudiées : le chapitre sur le duel où nous voyons s'affronter les conceptions contradictoires, païenne et chrétienne, de l'honneur, que Patrizi essaie de concilier afin de garder vivantes au cœur du citoyen les vertus chevaleresques; celui sur la politique aristotélicienne et platonicienne, où nous voyons Patrizi dresser un impitoyable réquisitoire contre Aristote; et celui sur la critique historique où nous assistons à un effort extrêmement curieux de reconstitution de la vie des peuples, lesquels, tout comme les individus, naissent, grandissent, vieillissent et meurent selon un implacable destin, et où il est affirmé que seuls les peuples qui atteignent à *l'Impero*, ont réellement accompli leur destinée.

Disons pour finir que, d'un sujet si touffu et, avouons-le, parfois si aride, M^lle^ Arcari a fait une œuvre claire, d'un intérêt poignant, d'une très belle tenue littéraire, ce qui ne nuit en rien à la science très solide qui en est la base.

Gabrielle Cabrini.

Ethel Seaton, **Literary relations of England and Scandinavia in the Seventeenth Century.** Oxford Studies in Modern Languages and Literature. Oxford, The Clarendon Press, 1935, gr. in-8°, xvi-384 pages.

Quelle importance convient-il d'attacher à un titre? Miss Seaton se défend déjà dans sa préface contre les lecteurs trop pointilleux que pourrait choquer sa façon assez irritante et en tout cas illogique d'orthographier les noms propres scandinaves. Que dira-t-elle d'un pédant qui trouve que le titre même de son savant ouvrage n'est pas heureux et ne répond pas au contenu? Car son livre ne traite point des relations littéraires entre l'Angleterre et les pays du Nord au xvii^e^ siècle. Il donne un

aperçu consciencieux et détaillé de tout ce qu'on savait en Angleterre sur les pays du Nord à cette époque. Miss Seaton y ajoute 35 pages sur *The Scandinavian Impress upon English Literature.*

Évidemment les pays du Nord n'ont pas marqué d'une forte empreinte la vie intellectuelle anglaise. Et on se demande malgré soi pour quelle raison un auteur aussi bien préparé que Miss Seaton n'a pas étudié la question dans son ensemble, pourquoi elle a si soigneusement éludé l'autre courant, l'influence anglaise sur la littérature des pays scandinaves; cette influence faisait partie de son sujet d'une part et d'autre part, il est certain que c'est une question importante et féconde en histoire littéraire. Or, Miss Seaton semble vraiment l'éluder. Ainsi à propos de la visite que fit en Angleterre Henrik Harder, le seul poète latin du Danemark de dimensions internationales, épigrammatiste de haute classe, elle se borne à rapporter une opinion ancienne (et du reste d'une valeur assez douteuse) sur les rapports de Harder et du grand épigrammatiste anglais Owen, laisse de côté toutes appréciations littéraires et se hâte de nous faire connaître les curiosités de genre touristique que Harder a notées en Angleterre. N'aurait-il pas été indiqué précisément ici, dans une étude comme celle de Miss Seaton, d'essayer d'approfondir la question et de découvrir les véritables *Literary Relations?*

Mais quand le pédant passe du titre à l'ouvrage lui-même, il ne peut qu'être reconnaissant à son auteur de tout le zèle, de la science et du soin avec lesquels elle a recherché dans les moindres recoins tous les indices qui témoignent de relations entre l'Angleterre et le Nord. Miss Seaton a créé un véritable musée de ces relations qu'on peut comparer aux « salles d'art » des rois danois et suédois du XVII^e^ siècle, aussi bien pour la richesse et l'intérêt que — malheureusement — pour le manque d'ordre et de système. Les sept premiers chapitres (296 pages) écrasent le lecteur; ils font penser à une très riche collection de fiches savantes qui méritent l'admiration, mais ne donnent pas des lignes nettement tracées ni les conclusions qui doivent ressortir de tant de prémisses.

L'idée vague que l'époque élizabethaine se faisait des pays étrangers et barbares du Nord sert de point de départ à l'exposé que nous fait Miss Seaton des connaissances croissantes du XVII^e^ siècle et de l'appétit de science qui règnait à cette époque. Elle déroule une image attrayante de l'enthousiasme du XVII^e^ siècle pour toutes les formes du savoir et ce n'est pas là un des moindres mérites de son œuvre. Nous voyons dans une série de chapitres comment les cercles anglais eurent des occa-

sions de plus en plus nombreuses d'entendre parler des pays du Nord. Le commerce et les voyages jouèrent un grand rôle, ils constituèrent un lien de plus en plus vivant et l'attention se porta ainsi sur les pays scandinaves. Mais ce que ces marins et commerçants pouvaient savoir de ces pays n'avait aucun caractère littéraire et à vrai dire le chapitre relatif à leurs voyages nous fait surtout regretter avec Miss Seaton tout ce « qu'ils auraient pu nous dire » (page 46) s'ils y avaient vraiment pensé. Cependant ces voyages sont un fil de la trame de plus en plus serrée qui allait relier entre elles les nations scandinaves et la nation anglaise.

Les liens politiques entre la Grande Bretagne d'une part et la Suède et le Danemark (avec la Norvège) d'autre part fournissent un chapitre des plus intéressants. Mais de nouveau on regrette le manque de plan et de clarté dans la présentation de tous ces détails. Car Miss Seaton sait trouver des détails précieux, mais elle a une tendance à s'attacher à des conjectures sur des sujets qui ont le seul mérite de la curiosité[1]. Et c'est précisément cette richesse de détails qui empêche le lecteur de comprendre pourquoi on nous parle de l'intérêt de Bartholin pour Milton dans un chapitre sur les Political Ties of Great Britain with Sweden and Denmark[2]. Par ailleurs le lecteur ne sait que rarement s'il se trouve en face d'une personne importante dans les littératures nordiques ou en face de quelque anonyme de hasard[3].

1. Ainsi on ne comprend pas quel lien l'auteur peut découvrir entre la saga de Njal et une affaire de famille anglaise relative à la construction d'un château dans le Wiltshire (p. 62). Et peut-on vraiment établir un rapport entre le château d'Uranienborg et le château d'Amphialus dans l'Arcadia de Sidney en passant par Longford Castle sans étudier d'autre part si Uranienborg a vraiment servi de modèle à Longford (ibid)?

2. Pourquoi Miss Seaton n'essaie-t-elle pas de résoudre la question vraiment intéressante qu'elle pose page 206 : Bartholin avait-il vraiment lu l'Areopagitica?

3. Pourquoi nous parler de Harderus (p. 105) et de Jacobus Matthias (p. 107) sans donner un seul détail? Ce manque de perspective est regrettable quand Georg Stiernhielm, le plus grand auteur suédois du XVII^e^ siècle, nous est donné comme « the well-known Swedish littérateur » ou Urban Hjürne comme « the well-known dramatist and physician » (p. 125 et 147). On se prend à douter des connaissances de Miss Seaton dans le domaine des littératures du Nord. Et ce doute reçoit une fâcheuse confirmation quand Holberg nous est simplement présenté comme « Count Ludvig of Holberg ». Que penserait Miss Seaton d'un savant étranger qui ne disait rien d'autre de Congreve que « William, Viscount of Congreve? » On a une toute autre impression que celle d'une connaissance intime des choses du Nord quand Örebro devient Orebro (108), quand « morgen-gaven » est considéré comme un pluriel suédois, quand l'agent danois Simon Petkum est anobli (comme le « comte » de Holberg) et devient Simon de Petkum, quand la poétesse danoise la plus célèbre de l'époque Birgitte Thott devient Brigitta Tot et Sor devient Sora.

Le chapitre sur les « Ambassadors as Liaison-Officers » aurait pu avec ses nombreux détails amusants et instructifs rentrer dans le chapitre précédent : la division en chapitres manque de logique intérieure, et nous revenons toujours au même reproche. La très grande science de l'auteur ne l'empêche pas d'accueillir sans preuves des suppositions insoutenables, par exemple sur ce que Pepys *pouvait* avoir entendu dans ses conversations avec les membres des ambassades britanniques dans les pays scandinaves. (p. 116-117) Il n'en a lui-même rien dit; on n'a pas le droit d'en faire état lorsqu'on parle des liaisons littéraires. Il en est de même des suppositions de l'auteur sur les entretiens *possibles* de Whitelocke avec ses amis à Fawley (p. 123) ou même encore de ce que Andrew Marwell « probablement ne pensait guère » (!) [1].

Les chapitres sur la collaboration des savants présentent un grand intérêt. On peut évidemment présenter les mêmes objections au sujet de cette section du musée quelque peu bigarré que Miss Seaton a rempli de ses trouvailles, mais nous abordons ici des questions vraiment importantes pour l'étude des relations entre les deux groupes de nations. Et dans ce chapitre, Miss Seaton réussit enfin à débrouiller les fils et à dégager peu à peu une image d'ensemble qui nous donne une impression juste de la façon dont les connaissances fragmentaires sur les pays du Nord finissent par se rejoindre et s'ordonner, comment les idées étranges qu'on se faisait d'un Nord barbare et lointain font place à une science véritable. Les premiers nordistes apparurent durant le XVII^e^ siècle anglais, savants qui trouvaient un enrichissement dans ces études et savaient les défendre contre « fastidiosi illi et delicatissimi homines, qui litteras Septentrionales, quas nesciunt, vituperant ». Miss Seaton ne donne pas seulement un chapitre d'histoire de la science avec un riche contenu humain, elle nous apporte en même temps des matériaux précieux et nouveaux pour la compréhension de la vie spirituelle anglaise au XVII^e^ siècle.

Miss Seaton s'est efforcée d'établir les matériaux considérables qu'elle a rassemblés pour apporter dans un dernier chapitre une conclusion sur l'influence exercée par les pays du Nord dans le domaine de la littérature anglaise. Ce chapitre est fort bref et c'est l'un des moins intéressants du livre : le véritable

1. Les exemples sont malheureusement légion : « It is a pity that Olaus Wormius and Howell did not meet, for they would have had much in common » (p. 128). Henshaw revient du Danemark avec des sujets de conversations pour les discussions de la Royal Society et peut-être (!) aussi pour les repas chez son ami Evelyn (p. 131). Un ouvrage sur l'Angleterre a paru en 1610 à Bâle et : « one wonders if Wormius had read it » (p. 154).

intérêt est dans l'abondance des détails, qui montre le progrès réalisé depuis l'ignorance de l'époque élizabethaine jusqu'au fond solide de connaissances du XVIIIe siècle. C'est ce fond qu'utilisera la grande renaissance nordique à l'époque de Wharton et de Gray. Le travail de Miss Seaton ne perd pas de son intérêt du fait qu'elle a dû s'occuper plutôt de science que de littérature, car le mérite véritable des littératures nordiques et anglaises à la fin du XVIIe siècle était — avec de glorieuses exceptions — plutôt scientifique qu'artistique.

Le livre de Miss Seaton reflète ce siècle savant sous ses bons comme sous ses mauvais aspects : il est rempli d'un désir de s'instruire qui arrive à se satisfaire, il est savant et un peu lourd, mais il est aussi intéressant et attachant. Les résultats auxquels arrive Miss Seaton peuvent aussi servir de base aux travaux proprement littéraires de Texte, Beers, Phelps et Blanck qui ont étudié la renaissance nordique au XVIIIe siècle. Son travail, même en y comprenant le chapitre sur l'empreinte scandinave sur la littérature anglaise, reste à la périphérie de l'histoire littéraire. Mais les recherches exhaustives de ce genre sont indispensables pour que l'histoire littéraire puisse avancer et vérifier ses résultats. Quelles possibilités Miss Seaton n'ouvre-t-elle pas à ceux qui voudraient vraiment écrire l'histoire des relations *littéraires* (y compris l'influence anglaise dans les littératures scandinaves!) entre la Grande Bretagne et la Scandinavie au XVIIe siècle!

On doit remercier Miss Seaton pour la documentation de grande importance qu'elle nous apporte et qui témoigne à la fois d'une curiosité si avertie et d'une si solide érudition.

Jens Kruuse.

RABELAIS EN ANGLETERRE.

La fortune du livre de Rabelais en Angleterre n'avait jusqu'ici fait l'objet que d'études assez brèves. Dans son ouvrage sur *L'influence et la réputation de Rabelais* [1], Sainéan n'avait guère consacré qu'une vingtaine de pages aux traducteurs, interprètes et imitateurs anglais du *Gargantua* et du *Pantagruel;* M. Jacques Boulenger, dans l'étude qu'il a publiée sous le titre de *Rabelais à travers les âges* [2], avait été plus bref encore [3]. L'un et l'autre

1. Paris, Gamber, 1930.
2. Paris, Le Divan, 1925.
3. Cf., 20-25.

nous signalaient que Rabelais avait été goûté et imité par nombre d'écrivains anglais. Mais nous étions loin de soupçonner qu'il avait trouvé en Angleterre, au moins jusqu'à notre époque, plus d'admirateurs et d'amateurs que chez nous.

C'est pourtant ce qu'établissent les recherches de M. Huntington Brown : *Rabelais in English Literature* (1 vol. in-8 de XVI-254 pages, Paris, Les Belles Lettres, 1933). Dès 1571, il est mentionné, cité, imité, attaqué. Quelquesgraves esprits déclarent qu'il a corrompu la civilisation française, autant que l'avaient fait Henri-Corneille Agrippa, le pyrrhonien, ou Machiavel, l'inventeur de la politique la plus perverse qu'on ait connue. D'autres ne voient en lui qu'un amuseur. Ils lui empruntent des thèmes facétieux pour les almanachs. Des philologues étudient son vocabulaire, essaient de faire passer en anglais ses procédés de création linguistique, ses comparaisons familières, sa saveur de terroir. D'autres,comme Sir John Harington dans sa *Metamorphosis of Aiax*, s'autorisent de son exemple pour se complaire dans les plaisanteries les plus grossières.

Les principaux de ces interprètes ou imitateurs de Rabelais sont : Urquhart et Le Motteux, auteurs de la première traduction anglaise de l'œuvre rabelaisienne, Swift et Lawrence Sterne. On le savait déjà. Mais à côté d'eux que de poètes, de romanciers, de « novellistes », chez qui M. Huntington Brown a découvert d'indiscutables réminiscences de la lecture du *Gargantua* et du *Pantagruel!* Les jugements qu'ils ont portés sur Rabelais sont divers. Jusqu'à la fin du XVIIe siècle, jusqu'à la publication de la traduction Urquhart et Le Motteux, peu d'écrivains ont véritablement goûté le style de notre grand prosateur. Plus tard, au contraire, ils se le sont si bien assimilé qu'il fait corps avec celui de quelques-uns d'entre eux. Ses idées, ses thèmes de satire ont été bien souvent repris. On ne saurait dire pourtant qu'il ait fait école, ni créé une tradition à proprement parler. Son vocabulaire si riche, son érudition si profuse ont certainement découragé beaucoup d'amateurs de lectures. M. Huntington Brown ajoute que « sa haute sagesse était trop simple pour plaire à tous [1] ».

J. Plattard.

1. Page 107, je relève deux contre-sens dans l'éclaircissement d'un texte de Thomas Brown imité de Rabelais : Note 10, *aller à Naples sans passer les monts*, c'est attraper le mal-de-Naples, c'est-à-dire la maladie qui, avec la goutte, fournissait tant de clients au Dr Rabelais. Être patient *de Saint Cosme*, c'est souffrir entre les mains des chirurgiens, dont la corporation avait saint Cosme pour patron.

ROMANS DE CHEVALERIE DANS LES INDES ESPAGNOLES :

Parmi les vieux *Registros* conservés — en partie seulement — aux *Archives des Indes* à Séville, on a fait un choix, à partir de 1583 : jusqu'alors ils sont de moindre intérêt littéraire. (A. Léonard. *Romances of chivalry in the Spanish Indies, with some Registros of shipments of books to the Spanish colonies.* — University of California Press, Berkeley 1933, 162 p. in-8). La période considérée va donc des dernières décades du « siècle des merveilles » aux premières du XVII^e^. Le développement « météorique » de l'empire colonial espagnol favorise la pénétration des « romans de chevalerie » — espagnols surtout, mais aussi traduits du français (cycle carlovingien-arturien, Floire et Blancheflor, Amadis, etc...) ou autres (Théagène et Chariclée) jusqu'aux limites des possessions espagnoles. Bien que les bateaux emportent surtout des caisses d'ouvrages théologiques, religieux, moraux, la vogue va aux poètes : Ercilla, Camoens, les *Romanceros* divers. Ce « gouffre » reste ouvert tout au long des deux siècles : les colonies reflètent directement les goûts de la péninsule; parfois le libraire espagnol hésite parce qu'il a su que prêtres et moines du Mexique se chamaillent. Il y aurait grande injustice à dire que la métropole a tenu ses terres lointaines « dans les ombres de l'ignorance ». On trouvera ici des renseignements fort curieux sur l'importance de ces cargaisons de matière littéraire et surtout romanesque, la rédaction des connaissements, où bien souvent les noms et titres sont défigurés par des scribes peu informés, la procédure de visite, au débarquement, par les agents de l'Inquisition, — et surtout l'inefficacité d'une législation fort stricte pourtant dès 1531 : vanité des essais de suppression, quoi qu'on en ait dit souvent; transports massifs, malgré des textes formels mais inopérants; indulgence remarquable des autorités. — En sorte que les romans de chevalerie non seulement connaissent le plus grand succès, de quelques imputations d'immoralité qu'on prétende les accabler, mais, aussi bien aux colonies qu'en terre hispanique, triomphent, en éditions très récentes, de tous les essais tentés pour les supprimer. C'est ainsi qu'envers et malgré tout, cette forme de la « littérature européenne » tendait à devenir mondiale, le Nouveau-Monde à peine découvert. Ces dépouillements —quelque 70 pages — sont bien intéressants à parcourir. Une liste des titres abrégés les plus significatifs permet de s'y retrouver aisément.

Henri Ronchon.

FROMENTIN EN EGYPTE.

Fromentin faisait partie de la mission française qui, en 1869, fut envoyée en Egypte pour assister à l'inauguration du Canal de Suez par l'Impérarice Eugénie et le Khédive. On lui infligea un voyage officiel assez mal organisé, beaucoup de banquets et de discours en une saison encore chaude, conditions déplorables pour bien voir un pays. Et, malgré tout cela, l'art de Fromentin se dégage presque aussi nettement de ces notes, souvent rédigées en style télégraphique, que des chapitres soigneusement travaillés de l'*Été dans le Sahara* ou l'*Année dans le Sahel*, alors qu'il voyageait où et comme il lui plaisait. « Modération, finesse, classicisme... Une représentation de personnages à la Delacroix dans une nature de Corot », écrit M. Carré, qui vient de rééditer le *Voyage en Egypte* dans la Collection des Textes Rares et Inédits (Ed. Montaigne, Paris, 1935, in-12).

Le sens de la couleur, la netteté des descriptions rapides, qui évitent la vulgarité et le clinquant associés avec les paysages d'Orient, le mépris du pittoresque banal et le soin de souligner les aspects les moins connus du pays, tous ces dons, que l'on trouve dans ce petit volume, font regretter que Fromentin n'ait pas pu faire pour l'Égypte ce qu'il avait fait pour l'Algérie.

Ses notes avaient été publiées une première fois avec, des omissions et quelques erreurs de lecture, par L. Gonse dans son *Eugène Fromentin*. M. Carré a complété et rectifié le texte. Il l'a fait précéder d'une introcudtion où il replace le voyage dans son cadre historique et dans l'évolution esthétique qui a mené l'auteur d'un romantisme fougueux de jeunesse à la sobriété limpide de ses dernières lignes et de ses dernières toiles. L'étude est d'une érudition impeccable, M. Carré, artiste et orientaliste, parlant d'un prosateur parfait qui fut aussi un grand peintre, a fait de Fromentin un portrait intellectuel délicat, minutieux et puissant.

C. E. E.

LA FRANCE D'OSCAR WILDE :

« Décadente » peut-être, mais nécessaire à la libération des lettres victoriennes, la littérature française de 1890, avec l'utilisation intense d'éléments antérieurs, et antérieurement révélés, tient la plus grande place dans la seconde partie du livre de M. Kelver Hartley, *Oscar Wilde : l'influence française dans son œuvre* (Paris, libr. du Recueil Sirey, 296 p. in-8°, 1935). Non sans que divers *addenda* puissent y être glissés, on trouvera là, sur les éléments empruntés et assimilés par Wilde, sur *Salomé*, *Dorian Gray*., le poème en prose, le « mot » au théâtre, etc., l'essentiel d'une imprégnation inévitable. Plus personnelle, plus vivante, saturée parfois d'une sorte d'humour acerbe, la première partie s'efforce — le plus souvent avec bonheur — de reconstituer l'aventure wildienne grâce à ce qu'on peut retrouver encore de souvenirs et de témoignages : et c'est une galvanisation qui donne à l'ouvrage de M. Hartley une valeur dépassant le simple « découpage » documentaire et la confrontation de textes, où s'arrête souvent le chercheur de ces matières complexes et délicates. Sera-ce pour une prévision hasardée il y a vingt ans par *La littérature* de M. F. Baldensperger, un commencement de vérification : « O. Wilde devra sans doute à un public fidèle de ce côté de la Manche de retrouver un jour un accueil plus indulgent sur l'autre rive? » Mais M. Hartley, qui est australien, est encore de ce côté du détroit...

Le gérant : É. CHAMPION.

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — PARIS. — 1936.

UN ROMANTIQUE DE 1730 :

L'ABBÉ PRÉVOST[1]

Parmi les spectacles qui s'offrent à la curiosité de l'historien des lettres, il n'en est guère de plus passionnant que de voir se produire, dans la série des types représentatifs que l'Europe a choisis tour à tour — le saint, le chevalier, le courtisan, l'honnête homme, le philosophe — un personnage nouveau. Une époque le forme d'abord de ses désirs secrets, de ses aspirations et de ses rêves; il naît, il brille, il s'impose à titre de modèle; et l'époque suivante lui obéit comme à un maître, heureuse de suivre son exemple et de subir sa domination. Vers quel temps le héros romantique, le cœur gonflé de passion, l'âme lourde d'ennui, fatal et pathétique, orgueilleux et faible, toujours prêt à chanter sur le mode lyrique ses rares délices et sa longue peine, est-il apparu sur notre horizon?

Pour marquer sa venue, il ne suffit pas de noter, chez tel écrivain du passé, tel trait particulier que l'on trouve, il est vrai, chez Werther ou chez Lélia, mais qui n'est qu'une des composantes éternelles de l'âme humaine. La première génération romantique, nous dit-on, fut celle de Job : Adam n'aurait-il pas lieu d'être jaloux? L'appétit du fruit défendu, les nostalgies, les révoltes, les désespoirs, les malédictions contre la vie, datent de toujours : mais il n'y a pas toujours eu des Manfred, fils de Byron. Ce que nous cherchons ici, c'est un ensemble de caractères qui, à un moment donné, concourent à former une psychologie unique, telle qu'on ne l'avait jamais vue auparavant et

1. A paper delivered at the Tercentenary Conference of Arts and Sciences at Harvard University, september 1936.

telle que les années la dissocieront à son tour. Heureux de profiter des travaux de nos prédécesseurs, et de leur exprimer notre reconnaissance [1], nous voudrions montrer que cette psychologie se manifeste, confuse encore, contradictoire, mais déjà spécifique, aux environs de 1730, dans les romans de l'abbé Prévost [2].

*
* *

Considérons d'abord les principes sur lesquels le classicisme se fondait : stabilité; ordre social; ferme croyance dictant la conduite de la vie; et voyons ce qu'ils sont devenus.

De la stabilité, les personnages de l'abbé Prévost ont horreur : sans cesse ils changent de maison, de ville, de pays, de continent; ils quittent la province pour Paris, et Paris pour la Hollande, l'Allemagne, l'Autriche, la Serbie où l'on se bat, la Turquie où ils s'introduisent au sérail. D'un mouvement fébrile, ils parcourent l'Italie des ruines et des miracles, l'Espagne des guitares et des sanglantes amours, l'Angleterre qui croit les retenir parce qu'ils l'aiment, et qu'ils abandonnent cependant [3]. L'Europe ne leur suffit pas; ils s'engagent dans une poursuite effrénée qui les emporte à la Martinique, à l'île de Cuba, dans la Floride, dans la Caroline et jusqu'au cœur de l'Amérique sauvage, chez des peuplades dont les géographes n'ont jamais retrouvé le nom [4]. Tantôt ils errent sur les eaux méditerranéennes,

1. Citons en particulier l'étude de B. Woodbridge, *Romantic tendencies in the novels of the abbé Prévost* (*P. M. L. A.*, vol. XXVI), 1911, riche d'indications utiles sur le même sujet.

2. Nous utilisons de préférence les romans de l'abbé Prévost qui ont paru avant la *Pamela* de Richardson : *Mémoires et aventures d'un Homme de qualité qui s'est retiré du monde*, t. I et II, 1728; t. III et IV, 1728; t. V, VI et VII, 1731 (t. VII, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*). — *Le philosophe anglais; Histoire de Cleveland, fils naturel de Cromwell, écrite par lui-même et traduite de l'anglais*, t. I et II, 1731; t. III et IV, 1731; t. V et VI, 1738. — *Le Doyen de Killerine, histoire morale, composée sur les Mémoires d'une illustre famille d'Irlande, et ornée de tout ce qui peut rendre une lecture utile et agréable. Première partie*, 1735. *Deuxième et troisième partie*, 1739. *Quatrième, cinquième et sixième partie*, 1740. Les romans postérieurs à ces dates ne seront invoqués qu'à titre de confirmation.

Nos citations seront faites d'après les *Œuvres choisies de l'abbé Prévost*, Amsterdam, 1783, 39 vol. in -8°.

3. *Mémoires et aventures d'un Homme de qualité.*

4. *Histoire de Cleveland.*

autour de l'île de Malte [1]; tantôt ils s'en vont trafiquer sur les côtes d'Afrique, aux Indes orientales, aux Indes occidentales : à peine arrivés au port, ils reprennent le large [2], car rien n'arrête leur humeur vagabonde. Partir; aller vers le nouveau, vers l'incroyable, quel plaisir! Cette longue *Histoire des Voyages*, des voyages par terre et par mer qui ont été publiés jusqu'à présent dans les différentes langues de toutes les nations connues, en quinze volumes in-folio [3], est autre chose qu'une entreprise de librairie : c'est l'épopée de l'inconnu, de la surprise et du mouvement.

Insatisfaits, inadaptés, rebelles à leur millieu, ces êtres passionnés s'évadent — comme avait fait l'abbé Prévost lui-même. Il a passé du couvent à l'armée, et de l'armée au couvent; il a reçu la marque de la prêtrise, la marque éternelle, *tu es sacerdos in æternum*, pour jeter le froc aux orties; il a fait scandale en Hollande et en Angleterre, où il a risqué d'être pendu; et c'est une chose étrange à penser, que l'auteur de *Manon Lescaut* soit un Bénédictin. S'il s'est amendé par la suite, il n'a pas cessé d'être, au fond de son âme, un aventurier. Aussi ses personnages seront-ils des aventuriers, comme lui-même. Il les choisit volontiers en marge de la vie régulière, rois sans royaumes, réfugiés politiques, ministres tarés, seigneurs désinvoltes que la police recherche parce qu'ils ont innocemment passé leur épée à travers le corps d'un ennemi ou d'un rival, fils de famille en rupture de ban, veuves consolables, filles perdues. Demandons au chevalier des Grieux sa conception de l'ordre social. Les puissants de ce monde, nous dira-t-il, seraient trop heureux s'il étaient intelligents par surcroît. La Providence a sagement agi en voulant qu'ils fussent presque toujours des imbéciles. Ainsi les petites gens peuvent les duper à leur aise : « c'est un fonds excellent de revenu pour les petits, que la sottise des riches et des grands [4] ».

1. *Mémoires pour servir à l'Histoire de Malte, ou Histoire de la jeunesse du Commandeur de XXX*, 1741.

2. Voir J. Ducarre : *Une supercherie littéraire de l'abbé Prévost. Les Voyages de Robert Lade* (*Revue de Littérature comparée*, juillet 1936).

3. *Histoire générale des Voyages ou Nouvelle Collection de toutes les Relations de voyages par Mer et par Terre, qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues des Nations connues*, 1741.

4. « La Providence, ajoutai-je en réfléchissant sur les différents états de la vie, n'a-t-elle pas arrangé les choses fort sagement? La plupart des grands et

L'abbé Prévost n'est pas de ceux qui estiment que

> De la foi des chrétiens les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont pas susceptibles ;

au contraire, il n'hésite pas à mettre la croyance au premier plan de ses histoires profanes, puisque la vie est dominée par le problème religieux, et que le roman se confond désormais avec la vie. Mais vers quelle croyance va-t-il nous mener? — Il hésite : quelquefois il est pour les accommodements qui rendent moins pénible la voie du salut, comme les Jésuites; quelquefois il pense, comme les Jansénistes, que sans la grâce octroyée par un Dieu qui ne doit compte à personne de ses dons, l'homme adresse vainement ses prières au ciel inexorable. Ce qui est sûr, c'est qu'il perd la notion d'un dogme impérieux; son plan n'est pas celui du ciel, mais de la terre, d'une terre où la religion apporte des promesses et des consolations. L'histoire de Cleveland, le philosophe anglais, est celle d'un long examen de conscience, entrecoupé, il est vrai, de quelques occupations moins austères. Ce héros soucieux fait le tour de toutes les opinions possibles; et lorsqu'il se laisse ramener enfin au christianisme, son convertisseur invoque trois raisons déterminantes : la religion est la nécessité la plus juste; elle est la vérité la plus réelle et la mieux établie; mais, d'abord, elle est le bien le plus désirable. Telle que certains protestants l'enseignent, elle est âpre et rude, et donc triste et rebutante; elle n'inspire que du dégoût. Telle que Cleveland l'adopte, elle offre une face riante, et dont les charmes seuls sont d'abord un soulagement pour l'imagination; elle comporte des grâces intérieures, des secours invisibles, des faveurs constantes qui n'ont besoin que d'être demandées pour être obtenues; une liaison anticipée de l'esprit et du cœur avec un ordre supérieur à la nature; et elle présente pour dernière perspective une éter-

des riches sont des sots; cela est clair à qui connaît un peu le monde. Or, il y a là-dedans une justice admirable. S'ils joignaient l'esprit aux richesses, ils seraient trop heureux, et le reste des hommes trop misérables. Les qualités du corps et de l'âme sont accordées à ceux-ci, comme des moyens pour se retirer de la misère et de la pauvreté... C'est un fonds excellent de revenu pour les petits, que la sottise des riches et des grands ». *Histoire de Manon Lescaut, Œuvres*, t. III, pp. 290-291.

nité de bonheur et d'amour[1]. On ne reconnaît pas, dans de telles paroles, la rude voix de Bossuet, affirmant la valeur transcendentale de l'universel et de l'éternel, *quod ubique, quod semper ;* mais on croit entendre les balbutiements d'une apologétique qui, trois quarts de siècle plus tard, justifiera la foi par sa valeur émotive : « ce n'était pas les sophistes, dira-t-elle, qu'il fallait réconcilier à la religion, c'était le monde qu'ils égaraient... Il fallait appeler tous les enchantements de l'imagination et tous les intérêts du cœur au secours de cette même religion contre laquelle on les avait armés[2] ».

La morale enfin cesse d'être un commandement impérieux, une obligation sans recours. Les personnages de l'abbé Prévost ne se sentent jamais tellement liés par une loi, par un serment, par une promesse, qu'ils ne se délient sans trop de peine, suivant en cela l'évolution d'un siècle qui va de la rigueur aux facilités. L'autorité, qu'elle émane de l'État, du maître, du père de famille, ou de la conscience, est un mot qu'ils n'entendent plus. L'héroïsme que comportait l'esprit classique, et qui exigeait un constant sacrifice de soi-même à l'intérêt ou seulement au plaisir d'autrui, fait place à l'affirmation de caractères qui ne souffrent plus d'entraves, et s'acceptent tels qu'ils sont. Le devoir est une ombre qui s'attire encore des regrets et des désirs, mais qui est trop faible pour exiger des efforts[3]; et son souvenir vient quelquefois ajouter à la faute le plaisir secret d'un faible remords. Être moral, c'est seulement s'examiner et se connaître, non plus pour se dominer, mais pour se complaire; ou, suivant les propres termes de notre auteur : « il entend par le côté moral certaines faces qui répondent aux ressorts intérieurs des actions, et qui peuvent conduire par cette porte à la connaissance des motifs et des sentiments[4] ».

1. *Histoire de Cleveland, Œuvres,* t. VII, p. 425.

2. *Génie du christianisme,* première partie, I, 1.

3. « Ce fut dans ce moment que l'honneur et la vertu me firent sentir encore les pointes du remords, et que je jetai les yeux, en soupirant, vers Amiens, vers la maison de mon père, vers Saint-Sulpice et vers tous les lieux où j'avais vécu dans l'innocence. Par quel immense espace n'étais-je pas séparé de cet heureux état! Je ne le voyais plus que de loin, comme une ombre qui s'attirait encore mes regrets et mes désirs, mais trop faible pour exciter mes efforts. » (*Histoire de Manon Lescaut, Œuvres,* t. III, p. 313.)

4. *Le monde moral ou Mémoires pour servir à l'histoire du cœur humain* (1760). Avertissement.

Ainsi l'abbé Prévost répudie l'héritage du XVII^e siècle. Non pas tout l'héritage [1] : les fils qui attachent ce qui devient à ce qui était, nous le savons de reste, sont innombrables, et les novateurs les plus impérieux sont encore chargés de chaînes. Il n'a même pas conscience d'être novateur; et cette espèce d'ingénuité rend plus remarquable encore le travail d'un esprit qui ne s'attaque pas aux apparences du passé, mais qui en détruit les principes profonds. Encore n'est-ce que la partie négative de son œuvre; la partie positive, la voici maintenant.

* * *

L'affirmation, l'exaspération du sentiment, caractérisent Cleveland aussi bien que Fanny, Cécile aussi bien que Gélin, Rose aussi bien que Patrice. Celle de nos facultés qui porte le moins notre marque individuelle, la raison qui égalise tout, qui prétend tout soumettre à des règles générales et à des lois uniformes, perd sur eux son empire. La sensibilité, au contraire, qui semble révéler à notre être particulier des puissances inconnues, en multipliant ses joies, ses souffrances et ses délires, les agite et les emporte depuis leur jeunesse jusqu'à leur dernier jour. Leur Moi tumultueux, enrichi de toutes ses richesses troubles, loin de leur paraître haïssable, est l'objet de leurs préoccupations attendries; ils découvrent, étonnés et ravis, cette masse de sentiments qui palpitent en eux, ces forces dont ils ne sont plus maîtres, et leur souci le plus cher est de pénétrer dans leur impénétrable cœur [2].

1. Nous avons nous-même marqué la part de classicisme — ou, pour mieux dire peut-être, d'humanisme — qui revient à l'abbé Prévost, dans les *Études critiques sur Manon Lescaut*, The University of Chicago Press, 1929, pp. 29 et ss.

2. « Pénétrer dans le cœur qui passe pour impénétrable! Oui, si, malgré le préjugé commun, des routes secrètes, ménagées par la nature, en ouvrent l'accès à ceux qui peuvent les découvrir. Je les ai cherchées pendant quarante ans, et j'abandonne au lecteur le soin de mes découvertes. Cyrano s'est promené dans le monde lunaire, Kirker dans le monde souterrain, Daniel dans le monde de Descartes, Bekker dans un monde enchanté, et moi j'ai pris pour objet de mes courses et de mes observations le *Monde moral;* carrière aussi vaste, moins imaginaire, plus riche, plus variée, plus intéressante, et, sans comparaison, plus utile... » (*Le monde moral, Œuvres,* t. XXIX, pp. 1-3.)

Ils sont tous les victimes de l'amour. Ils s'installent sur le devant de la scène, et toujours sur le mode personnel, ils racontent qu'un beau jour ils ont rencontré l'amour, invincible dieu : alors ils ont cédé à sa puissance souveraine, contre laquelle leur volonté s'est trouvée si débile qu'elle n'a pas résisté. La passion s'est emparée de leur cœur et de leurs sens; et ils sont partis sur la route semée d'obstacles, de déconvenues, de malheurs, de violences, qui est pourtant la seule qui conduit au bonheur. Les événements qu'ils rappellent au cours de leur confession ne valent qu'en fonction de leur amour, suivant qu'ils le favorisent ou s'opposent à lui. Souvent ces êtres de désir avouent qu'ils ont manqué leur vie; mais ils ne regrettent rien, puisqu'ils ont aimé.

Les traits qu'on ne manque jamais de signaler, quand on veut définir la psychologie romantique, se trouvent rassemblés chez eux. L'ennui : car déjà les grands premiers rôles sont atteints de cette maladie, qu'ils transportent inutilement sous d'autres cieux pour essayer de la guérir, qui ruine leurs raisons de vivre, et qui les pousse à chercher l'apaisement dans la mort. La mélancolie, le dégoût du présent, le désir d'un bien inconnu. « Il ne trouva rien qui fût capable de le satisfaire et de lui faire goûter un véritable sentiment de plaisir. Les plus fortes occupations n'étaient pour lui qu'un amusement, qui laissait toujours du vide à remplir au fond de son cœur... Sous un visage enjoué et tranquille, il portait un fond secret de mélancolie et d'inquiétude qui ne se faisait sentir qu'à lui et qui l'excitait sans cesse à désirer quelque chose qui lui manquait. Ce besoin dévorant, cette absence d'un bien inconnu, l'empêchaient d'être heureux[1]. » Qui parle ainsi? Ce n'est pas René, comme on pourrait le croire; c'est le Doyen de Killerine, qui nous peint le caractère du sombre Patrice. Ils ont le goût du mystérieux, ces personnages toujours attentifs aux messages qui leur viennent de la partie de l'âme que ne gouverne pas la raison; ils croient aux pressentiments, aux présages, aux rêves, aux apparitions, aux miracles. Ils ont le goût de la solitude; ils ont le goût du lugubre. Lorsque l'Homme de qualité a perdu sa très chère Sélima, il fait

1. *Le Doyen de Killerine*, *Œuvres*, t. VIII, pp. 20-21.

ouvrir son tombeau pendant la nuit et dérober son cœur, qu'il enferme dans une boîte d'or. « Après cela », nous explique-t-il, «mon premier soin fut de faire couvrir les murs et le pavé de la chambre que j'avais choisie pour ma demeure d'un drap noir. Les fenêtres furent bouchées, n'ayant plus envie de revoir la lumière du soleil, mais de me servir seulement de celle de quelques flambeaux. Je fis suspendre au mur les habits de Sélima, afin qu'ils pûssent frapper continuellement mes yeux. Je posai son cœur sur une table, couverte d'un grand tapis noir, au-dessus de laquelle était un tableau qui la représentait au naturel et dans toute sa beauté. Aux deux côtés de la table étaient les guéridons qui soutenaient les flambeaux dont ce triste lieu devait être sans cesse éclairé. Quelques livres, un lit, et une robe de couleur noire, composaient le reste des meubles. Telle était la disposition de cette espèce de tombeau dans lequel j'avais résolu de m'ensevelir tout vivant [1] ». En fait d'invention mélodramatique, Guilbert de Pixerécourt lui-même ne trouvera rien de plus affreux.

Jusqu'où peut aller cette sensibilité maladive? Au delà du connu, au delà du permis. Le marquis dont l'Homme de qualité est le percepteur fait la connaissance d'un jeune Turc, Memiscès, pour lequel il éprouve un penchant irrésistible. Il multiplie les attentions à son égard, le couve des yeux, incapable de vivre loin de sa présence. Et nous aurions lieu d'être inquiets, si nous n'apprenions à temps que ce Turc équivoque est, en réalité, une jeune fille qui voyage en habits d'homme [2]. Cleveland aime Cécile, et son penchant est d'autant plus vif qu'il sait bien que Cécile l'aime en retour; or voici qu'elle est sa propre fille. Même après cette découverte, Cécile ne peut se délivrer de l'amour impur qui la brûle : elle en fait l'aveu, et elle meurt. Mais elle ne meurt que pour qu'elle puisse enfin se rassasier d'amour : « Déjà moins semblable à une créature mortelle qu'à ces bienheureux esprits dont la substance est toute composée d'amour, son dernier soupir n'avait été que l'élan passionné d'une amante qui se précipite dans le sein de ce qu'elle aime pour y rassasier à jamais la fureur qu'elle a d'aimer et

1. *Mémoires et aventures d'un Homme de qualité, Œuvres,* t. I, pp. 264-265.
2. *Ibid.,* t. II, pp. 180 et suivantes.

d'être aimée[1] ». Ainsi l'amour, même incestueux, est encore d'essence divine. L'amour excuse les vilenies, les meurtres; l'amour réhabilite les courtisanes[2]; l'amour peut être condamné dans certains de ses effets, mais jamais dans sa source[3]; le sentiment, c'est la vertu.

Êtres excessifs qui ont perdu la notion de la mesure, ils crient, ils s'exclament, ils poussent des soupirs, ils pleurent, ils versent des ruisseaux, des torrents de larmes, ils s'évanouissent. Caractères orgueilleux qui croient porter la marque d'une fatalité qui leur a fait l'honneur de s'attacher spécialement à les perdre : aucun malheur n'est pire que leur malheur, aucune souffrance n'égale leur souffrance ; le ciel les a choisis pour montrer en leurs personnes, par un illustre exemple, jusqu'où peut aller la fureur du destin. Caractères qui savourent leur chagrin, qui trouvent une volupté dans leur tristesse; créatures d'exception, heureuses de sentir en elles une capacité de souffrir qui les met au-dessus du vulgaire : « Le commun des hommes n'est sensible qu'à cinq ou six passions dans le cercle desquelles leur vie se passe et où toutes leurs agitations se réduisent. Otez-leur l'amour et la haine, le plaisir et la douleur, l'espérance et la crainte, ils ne sentent plus rien. Mais les personnes d'un caractère plus noble peuvent être remuées de mille façons différentes, il semble qu'elles aient plus de cinq sens, et qu'elles puissent recevoir des idées et des sensations qui passent les bornes ordinaires de la nature. Et comme elles ont un sentiment de cette grandeur qui les élève au-dessus du vulgaire, il n'y a rien dont elles soient plus jalouses[4] ». Héros romantiques.

*
* *

A la confession pathétique, procédé favori de l'abbé Prévost, il faut ajouter l'effusion imaginative. Il n'est pas

1. *Histoire de Cleveland, Œuvres,* t. VII, p. 379.
2. *Mémoires d'un honnête homme, Œuvres,* t. XXXIII, pp. 62 et suiv.
3. *Histoire de Cleveland, Œuvres,* t. IV, p. 145 : « Il me parut, après un sincère examen, que les droits de la nature étant les premiers de tous les droits, rien n'était assez fort pour prescrire contre eux; que l'amour en était un des plus sacrés, puisqu'il est l'âme de tout ce qui existe; et qu'ainsi tout ce que la raison ou l'ordre établi parmi les hommes pouvaient faire contre lui était d'en interdire certains effets, sans pouvoir jamais le condamner dans sa source ».
4. *Histoire de Manon Lescaut, Œuvres,* t. III, p. 324.

l'homme qui se borne, qui cent fois sur le métier remet son ouvrage, qui porte en lui un critique de lui-même, et qui peine jusqu'à ce qu'il ait atteint la plus haute perfection : il est, au contraire, trop dégagé, trop facile et trop abondant. Une seule fois il a su se limiter, et cette exceptionnelle sagesse nous a valu *Manon Lescaut*. Une seule fois il a corrigé son style ; et ce fut encore pour rendre *Manon Lescaut* plus parfaite. Mais d'ordinaire sa plume court sur le papier, noircit page après page, avec une intrépidité qu'aucun scrupule n'arrête. « Pour le *Doyen de Killerine*, mon intention est de donner la seconde partie dans six semaines et de continuer ensuite d'en faire paraître une tous les mois. J'ai assez d'avance pour être exact à suivre cet arrangement. Tout l'ouvrage consistera en douze parties, qui composeront à la fin de l'année six volumes [1]. » Quand ses ennemis l'accusaient d'écrire ses romans à la diable, sur une table de cabaret, au milieu des conversations et du bruit, ils n'avaient peut-être pas tout à fait tort.

Dans ces conditions, sa fantaisie n'a pas de frein. Il invente aventure sur aventure, multiplie les événements, entasse les péripéties, insère une histoire dans une autre histoire, une intrigue dans une autre intrigue : c'est une débauche d'imagination. Il est d'un sans-gêne admirable. Tel personnage, laissé pour mort à la fin d'un chapitre, cinquante pages plus loin ressuscite, paisiblement. Du côté des monts Apalaches, les féroces Rouintons font rôtir l'infortunée M^me^ Riding, pour la dévorer. Elle n'en réapparaît pas moins un jour, dans une rue de Chaillot, comme si de rien n'était ; elle racontera que les sauvages l'ont épargnée ; qu'elle s'est échappée à travers la forêt vierge ; qu'elle a mangé des poissons qu'elle avait pêchés à la main, sur lesquels elle s'était couchée une heure ou deux pour adoucir leur crudité par la chaleur naturelle de son corps ; qu'elle a abreuvé de son sang la petite Cécile, sa compagne ; et qu'en fin de compte elle a pu regagner l'Europe. Jadis elle était grasse et blonde : elle est devenue maigre et brune, ou plutôt noire, tant elle a été brûlée du soleil et changée par d'affreuses souffrances [2] ... L'abbé Pré-

1. *Le Doyen de Killerine, Œuvres*, t. VIII, préface, p. 16.
2. *Histoire de Cleveland, Œuvres*, t. VII, pp. 109 et suiv.

vost ne s'embarrasse pas pour si peu; il méprise les gens qui font les difficiles et les dégoûtés devant les belles histoires[1]; le merveilleux l'attire, et peu s'en faut qu'il ne croie l'incroyable, parce qu'il l'aime.

Mais que devient, à ce compte, le naturel dont il se vante? Ici s'engage un débat essentiel.

L'esprit classique recherche la vérité profonde du cœur humain. Peu lui importe le décor; et l'histoire grecque ou romaine n'est que le cadre commode qui lui permet de localiser dans le temps des observations éternellement vraies. Au besoin il l'altère sans trop de scrupule, puisque son dessein n'est pas de restituer le passé dans son exactitude, mais de peindre des passions qui n'ont jamais changé et jamais ne changeront. Pour lui, le vrai est moins historique que psychologique.

Pour l'abbé Prévost, le vrai n'est pas l'adhésion donnée par le modèle à un portrait parfaitement réussi. Le vrai ne consiste même pas dans la cohésion logique d'une affirmation avec elle-même : car ce n'est encore là, dit-il, « qu'une preuve de simple raisonnement ». Le vrai est garanti par le témoignage historique.

« Un de vos arbres a produit des feuilles au milieu de l'hiver; j'en doute malgré vos assurances. Croyez-vous me convaincre en m'expliquant par quelle voie la nature a pu se développer avant le retour de la belle saison? Vous me forcerez peut-être à convenir que la chose est possible. Mais faites-moi confirmer cette merveille par des témoins sages, qui l'avaient vue comme vous, et qui n'aient pu s'accorder pour surprendre ma crédulité; faites-moi voir quelques-unes de ces feuilles, avec la verdure et la fraîcheur qu'elles doivent avoir en naissant, j'ajoute foi à votre récit, sans m'embarrasser un moment de votre examen[2]. »

Ainsi l'écrivain peut donner sans crainte dans l'exceptionnel et dans l'invraisemblable, si la vérité de cet invraisemblable est assurée par des faits. Le jeune marquis de Rosambert court à Paris les aventures les plus étranges. Il faut cependant les croire, puisque le récit qu'en donne le marquis s'appuie sur des faits incontestables. Il a lié

1. *Ibid.*, *Œuvres*, t. IV, préface, p. 11.
2. *Histoire de Cleveland*, *Œuvres*, t. IV, préface, p. 10-11.

amitié avec Charles de Sévigné, lequel l'a mené chez une actrice qui avait joué la veille le rôle d'Iphigénie. Ils ont assisté à la réception de Racine à l'Académie française; et, le soir, ils ont prié à souper Racine en personne, ainsi que Boileau, Molière, le chevalier de Méré, l'abbé Genest. Boileau, qui était de fort bonne humeur, a raconté une plaisante querelle qu'il venait d'avoir avec M. Mocolieri, envoyé de Venise, au sujet du clinquant du Tasse[1]. Ces grands noms, ces souvenirs connus, ces dates — Racine a été reçu à l'Académie le 12 janvier 1673 — donnent à l'ensemble un air indiscutable d'authenticité.

Seulement, comme l'abbé Prévost n'est pas historien; comme il est toujours pressé, et ne vérifie jamais rien; comme en matière de roman il n'a pas d'esprit critique, et qu'il se contente de l'à peu près, ces témoignages imposants ne sont qu'un tissu d'erreurs. Comment une actrice aurait-elle pu, en 1673, jouer un rôle dans *Iphigénie*, qui est de 1674? Comment Molière, malade et mourant, aurait-il assisté au souper qui a suivi la réception de Racine à l'Académie? Et comment le chevalier de Méré, qui n'était pas à Paris? Et comment Boileau se serait-il disputé avec Mocolieri, envoyé de Venise, qui n'a jamais existé[2]?

Cette pseudo-vérité tombe du coup. Telle sera, pourtant, l'attitude mentale d'un Chateaubriand, lorsqu'il décrira des paysages qu'il n'a pas vus, mais qui sont vrais, puisqu'ils sont garantis par le témoignage de Charlevoix, de l'abbé Barthélemy ou de Chandler. Tel Victor Hugo, qui, pour faire taire les critiques appliqués à lui reprocher ses invraisemblances et ses inexactitudes, se justifiera par ses références — généralement empruntées au Dictionnaire de Moreri, et transcrites avec quelques erreurs supplémentaires et quelques inventions personnelles. Tel, et davantage encore, Alexandre Dumas. Par l'histoire, ils prétendront légitimer les jeux de leur fantaisie et donner une substance à leurs rêves : et de l'histoire elle-même, ils feront un rêve et un jeu.

1. *Mémoires et aventures d'un Homme de qualité, Œuvres,* t. I, pp. 97 et suiv.

2. F. Neri, *Disputa di Boileau e di un Italiano.* Revue de Littérature Comparée, 1933, p. 487. — Voir, pour des procédés analogues, Jean Hankiss, *Secrets d'atelier de l'abbé Prévost. (Séances et travaux de l'Académie des Sciences morales et politiques,* juillet-août 1933.)

*
* *

C'était le temps où l'esprit triomphait : *Le Jeu de l'amour et du hasard* est de 1730. C'était le temps où la raison prétendait dissiper toutes les ombres, projetant ses lumières sur le mystère de la vie : les *Lettres philosophiques* sont de 1734. L'abbé Prévost n'est pas pour l'esprit, pour le jargon, l'affectation, les réflexions sophistiquées[1]. L'abbé Prévost n'est pas pour la raison abstraite. L'abbé Prévost n'est pas pour Locke, dont ses contemporains se sont engoués : et même il les met en garde, à plusieurs reprises, contre une doctrine qui conduit tout droit au matérialisme et à l'athéisme[2]. Comme si l'on pouvait prétendre que l'esprit est une table rase, et comme si les Anglais eux-mêmes, tout férus qu'ils soient de sa philosophie, n'étaient pas de tous les peuples du monde celui qui se conduit le plus généralement par les premières impressions de la nature! L'abbé Prévost n'est pas pour les forces qui contrarient la spontanéité, les émois, les élans de l'âme. L'abbé Prévost, quand il exprime le tréfonds de lui-même, dans de rares et délicieux moments, est lyrique.

Quelquefois, en effet, il renonce à son fatras; ses récits éperdus se ralentissent et s'arrêtent; le lieu n'importe plus, ni le temps; les trop nombreux comparses rentrent dans l'ombre; quelques notes servent de prélude, et une voix s'élève, si belle qu'elle émeut moins encore par les mots qu'elle prononce que par la qualité unique de son chant. Non pas qu'elle s'exprime en vers : elle choisit une musique plus subtile que celle des alexandrins régulièrement coupés, que celle des rimes résonnant chaque fois à leur place fixe, et chaque fois attendues : elle choisit sans cesse ses rythmes et ses tons; elle fait de la prose l'instrument le plus parfait de la poésie; et ainsi elle accomplit le miracle de ressusciter le lyrisme dans un siècle qui en avait perdu jusqu'à la notion, jusqu'au souvenir. Celui qui l'a entendue, cette tendre voix plaintive, ne peut plus

1. *Le Pour et le Contre*, t. III, nombre 36.
2. Id., III, 38; IV, 55; IX, 130; XIII, 183. C'est à IV, 55, que se trouve la critique la plus développée des idées de Locke.

l'oublier; elle résonne au fond de son cœur, qu'elle remplit de ses charmes :

Ah! Manon, Manon,
Il est bien temps de me donner des larmes
lorsque vous avez causé ma mort.
Vous affectez une tristesse
que vous ne sauriez sentir.
Le plus grand de vos maux
est sans doute ma présence
qui a toujours été
importune à vos plaisirs.
Ouvrez les yeux,
voyez qui je suis;
on ne verse pas
des pleurs si tendres
pour un malheureux
qu'on a trahi
et qu'on abandonne
cruellement[1].

Dans ces exceptionnels passages, Prévost atteint la beauté souveraine. Il traduit la qualité d'un amour qui prend une valeur absolue. Nous l'avons dit ailleurs[2] : la passion de Des Grieux, sensible et égoïste d'abord, aboutit à un état psychologique où l'individu ne se considère plus comme sa propre fin et se subordonne entièrement à l'objet de son culte. Que s'il y a, dans le romantisme, entre tant d'éléments impurs qu'il renferme, un transport vers l'idéal; s'il est exaltation, abandon à un objet conçu comme surhumain, offrande de soi-même, sacrifice, immolation : ici encore l'abbé Prévost fait figure d'initiateur.

*
* *

Certes, on trouve avant lui, autour de lui, des expressions de l'individualisme passionné dont le développement transformera la littérature et la société[3]. Mais ce qu'il

1. *Histoire de Manon Lescaut, Œuvres,* t. III, p. 404.
2. Dans les *Études critiques sur Manon Lescaut,* The Chicago University Press, 1929, pp. 45-46.
3. Gustave Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante,* deuxième édition, Paris, Hachette, 1900. Troisième partie, chap. IV. Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne.* Paris, Boivin, 1935. Quatrième partie.

offre, et ce qu'il offre seul à son époque, c'est l'ensemble que nous cherchions; c'est le talent qui était nécessaire pour donner une forme à cette psychologie en devenir; le talent, et même le génie, tel qu'il s'est exprimé dans *Manon Lescaut.*

Si ces observations sont exactes, il faut, en premier lieu, avancer d'un quart de siècle la manifestation avérée de l'état d'esprit romantique, et ne plus dire que Rousseau est le premier de la lignée. Certes Rousseau est plus âpre et plus fort; Rousseau anime et vivifie les arbres et les eaux, les plaines et les montagnes, que Prévost n'avait pas encore appris à aimer[1]; Rousseau commande et Prévost bavarde; Rousseau concentre et Prévost dilue; Rousseau possède, suivant l'expression d'un critique allemand, une Radikalität[2] qui confère à chacun de ses livres, à chacun de ses chapitres, et presque à chacune de ses phrases, une puissance inégalée. Reste qu'avant lui, Prévost déchaîne la sensibilité et l'imagination, fait de l'individu la mesure de l'univers, exalte la passion souveraine, et, en conséquence, charge le roman de procéder à un nouvel examen de conscience, à un reclassement des valeurs qui n'épargne ni la politique, ni la pédagogie, ni la philosophie, ni la religion. Reste qu'avant lui Prévost affirme sa confiance dans la nature. Lorsque Cleveland la découvre dans sa simplicité primitive chez les sauvages Abaquis, il constate que ses droits sont les premiers de tous les droits; qu'avant d'être corrompue par l'habitude du vice, elle inspire l'innocence et la vertu; qu'elle suffit à fonder une société heureuse et une religion bienfaisante, et qu'il convient non pas de la combattre mais de la réprimer seulement[3]. C'est sans

1. Prévost ignore encore le sentiment de la nature. Voici, en effet, ce qu'il trouve à dire devant les montagnes d'Innsprück : « Nous demandâmes en grâce à voir sa prison. C'était une chambre honnête, d'où il n'avait que la vue d'une affreuse chaîne de montagnes ». (*Le Monde moral, Œuvres,* t. XXIX, avant-propos, p. XI). Notons toutefois une fraîche et charmante impression de nature, à l'aube d'un jour de mai, par contraste avec l'atmosphère d'un souper que la débauche a prolongé jusqu'au matin (*Mémoires d'un Honnête Homme, Œuvres,* t. XXXII, pp. 49-50).

2. Hugo Friedrich, *Abbé Prévost in Deutschland. Ein Beitrag zur Geschichte der Empfindsamkeit.* Heidelberg, Carl Winter, 1929. *(Beiträge zur neuren Literaturgeschichte, XII.)*

3. *Histoire de Cleveland,* t. V, liv. IV, passim. L'idée d'une nature foncièrement bonne revient à maintes reprises dans les premières œuvres de Prévost.

doute moins théâtral que les affirmations solennelles : *Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses ;* ou encore : *L'homme est naturellement bon ;* mais c'est d'une presque aussi ferme assurance. Jean-Jacques a compris de bonne heure la portée de ces principes de Prévost, et c'est à travers *Cleveland* que ce jeune homme de vingt-sept ans a, pour la première fois peut-être, pressenti son système :

> ...Dans Cleveland j'observe la nature
> Qui se montre à mes yeux touchante et toute pure[1].
>
> (*Verger des Charmettes*, VI, 6.)

Il n'est même pas impossible de soutenir que, sur deux points, l'auteur de *Cleveland* est plus près des romantiques que l'auteur de *La Nouvelle Héloïse.* Le premier : après avoir détruit la société par l'avènement d'un Moi tumultueux qui fait éclater ses cadres, Rousseau éprouve le besoin de la reconstruire; Julie redevient bourgeoise et finit par faire des confitures. L'abbé Prévost n'a pas ce souci. — En second lieu, la vie morale des romantiques implique une contradiction profonde : ils proclament la bonté de la nature et en même temps ils n'arrivent pas à abolir en eux le sens du péché. Dans le moment où ils proclament les droits de la passion, ils ont conscience d'une force obscure qui la condamne; ils sont incapables de chanter librement l'hymne païen à la vie. Tel n'est pas Rousseau, pour qui la nature n'a pas d'autre ennemie que la civilisation; et

Par exemple : *Histoire de Cleveland, Œuvres,* t. VII, p. 409 : « Sans affecter d'être insensible au mouvement de la nature, il avait trouvé l'art de la régler ». « Je sais qu'un juste penchant anime les deux sexes l'un pour l'autre; il est établi pour la douceur autant que pour la conservation de la société, et les atteintes du sort ou de la malignité des hommes qui peuvent en troubler les charmes ne doivent point être reprochées à la nature ». *Ibid.*, pp. 419-420. Nous avons rapporté plus haut cette phrase non moins caractéristique : « Il me parut, après un sincère examen, que les droits de la nature étant les premiers de tous les droits, rien n'est assez fort pour prescrire contre eux ». *Ibid.*, t. IV, p. 145.

1. Pierre-Maurice Masson, *La formation religieuse de Rousseau,* Paris, Hachette, 1916, t. I, pp. 114-115. Voir Servais Etienne, *Le genre romanesque en France depuis l'apparition de la Nouvelle Héloïse jusqu'aux approches de la Révolution,* Paris, Colin, 1922. Daniel Mornet, *Introduction à La Nouvelle Héloïse,* Paris, Hachette, 1925 (t. I). A. Monglond, *Histoire intérieure du préromantisme français de l'abbé Prévost à Joubert,* Grenoble, Arthaud, 1929. Pierre Trahard, *Les maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle,* Paris, Boivin, 1931.

tel est Prévost, conscience encore chrétienne, qui ne peut abolir en elle l'angoisse secrète du problème du mal[1].

Mais au changement de dates que nous proposons, et qui tend à substituer 1730 à 1760, la littérature française n'est pas seule intéressée. C'est une opinion communément reçue, en effet, que le triomphe de la sensibilité s'affirme avec Richardson; Pamela et Clarisse, frémissantes et pathétiques héroïnes, ont fait pleurer les Anglais d'abord, puis les Allemands et les Français, puis les Italiens et les Espagnols, puis toute l'Europe. Seulement, *Pamela* est de 1740 et *Clarisse Harlowe* de 1748; or *Cleveland* est traduit en anglais dès 1734, en allemand dès 1736; un avant-goût des *Mémoires et Aventures d'un Homme de qualité* est donné aux Allemands dès 1730, et l'ouvrage entier est offert aux Anglais dès 1738. Dès lors, il est hors de doute que l'influence de l'abbé Prévost a pu s'exercer en France, en Angleterre[2], en Allemagne[3], avant celle de Richardson; de sorte que le processus historique de l'avènement du héros romantique en Europe est à reprendre pour le mieux nuancer.

Ainsi le passé dont nous sommes les gardiens veut être retouché sans cesse. C'est notre rôle que d'essayer de lui conférer toujours plus de précision, d'exactitude et de vérité. Historiens, nous devons défendre le patrimoine de l'humanité contre les causes d'altération qui le menacent, si lointain déjà, si pâle et si près d'être effacé.

Les fêtes du troisième centenaire de l'Université Harvard n'auraient pas tout leur sens, si ceux qui les ont organisées ne nous avaient invités d'abord à rappeler, par l'exemple et par le symbole de ces enquêtes menées dans tous les ordres du savoir, à la fois la difficulté de notre tâche, et sa grandeur. Chercher, chercher encore. Regarder de plus près, pour remplacer, s'il est possible, les approximations par des certitudes. Ne pas jurer sur les paroles des maîtres, mais revenir aux faits et à la critique des faits. Ainsi nous

1. *Mémoires et Aventures d'un Homme de qualité*, t. I, p. 7 : « Personne n'est plus persuadé que moi de la réalité d'un premier crime, qui a rendu tous les hommes coupables, faibles et malheureux. C'est le fondement du christianisme, et je ne vois rien de mieux établi... ».

2. Voir James R. Foster, *The abbé Prévost and the English Novel. P. M. L. A.*, juin 1927.

3. Hugo Friedrich, *Abbé Prévost in Deutschland*, ouvrage cité.

arriverons à restituer les vies que nous avons traversées quand nous n'existions pas encore, les vies que nous n'avons pas vécues et dont nous sommes si lourdement chargés.

Paul Hazard.

DIDEROT ET HAGEDORN[1]

Diderot écrivait en 1767 : « Vous m'avouerez que le traité du beau dans les arts est à faire après tout ce que j'en ai dit dans les *Salons* précédents et tout ce que j'en dirai dans celui-ci[2] ». A ce vœu il semblait avoir répondu lui-même en composant les *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*[3]. Il n'avait pas fait un traité du beau, mais quelque chose d'équivalent dans un genre plus conforme à son tempérament « Pensées détachées » : il n'avait pas la prétention de présenter un ouvrage dogmatique, il résumait toute son expérience en de courtes et suggestives remarques. « Pour servir de suite aux Salons » : preuve évidente qu'il s'agissait bien d'une manière de testament esthétique! Prologue : l'article *Beau* de l'encyclopédie. Épisodes : les *Salons*, avec un intermède : *l'Essai sur la Peinture*. Épilogue : les *Pensées*, le *Salon de* 1781 qui leur est postérieur étant insignifiant. La courbe se dessine parfaitement.

Les *Pensées détachées* auraient cette importance exceptionnelle, si elles étaient originales : elles marqueraient le point final d'une évolution; elles couronneraient une carrière hérissée d'obstacles. Malheureusement, elles sont presque toutes démarquées sur les *Réflexions sur la Peinture* de M. de Hagedorn[4]. Diderot n'ose user complètement du droit du

1. L'essentiel de cet article est tiré de mon mémoire sur « Les théories de l'art chez Diderot et leurs rapports avec l'esthétique allemande ».

M. Ernest Bru, professeur au lycée de Roanne m'a indiqué le rapprochement Diderot-Hagedorn. Qu'il veuille bien trouver dans ces lignes l'expression de ma reconnaissance.

2. Diderot. *Œuvres*, Ed. Assézat et Tourneux. Tome XI, p. 148.

3. *Ibid.* Tome XII.

4. *Réflexions sur la Peinture*, par M. de Hagedorn, traduites de l'allemand par M. Huber, à Leipzig, chez Gaspar Fritsch, 1775, 2 vol.

L'ouvrage allemand avait paru en 1762. Mais Diderot ne savait pas l'allemand.

génie : rapportant une anecdote sur Kniphergen, Van Goyen et Percellis, il reconnaît : « J'ai lu ce trait dans Hagedorn » [1]. Bien modeste aveu! S'il n'avait lu que ce trait! Il transcrit des pages entières!

Peut-on supposer que les *Pensées* sont de simples notes que Diderot ne destinait pas à la publication et qui auraient été remaniées, arrangées, éditées par Naigeon, disciple maladroit? On a dit beaucoup de mal de Naigeon, tellement de mal qu'il faudra bien le réhabiliter quelque jour : il n'est pour rien dans cette affaire-ci; il a reproduit dans son édition le manuscrit de Diderot; s'il l'avait modifié, la copie des *Pensées* qui fait partie du fonds de l'Ermitage devrait être différente de son texte : or, M. Tourneux dans son catalogue [2] ne signale aucune variante. Les Pensées étaient bien destinées à affronter le jugement public; sinon, comment expliquer des phrases comme celles-ci : « Si je me trompe dans la définition d'une chose pratique, j'espère que les artistes se rappelleront que je suis littérateur et non peintre » [3]. Pour qui ces précautions?

Nous pouvons déterminer avec assez de précision la date de composition des *Pensées*. Diderot s'écrie au cours d'une réflexion personnelle : « Si c'est là le motif, qui ferme la porte de ton cabinet, Randon de Boisset, je te loue » [4]. Au moment où ces lignes sont écrites, Randon de Boisset est donc vivant. Or il meurt en 1776[5]; la traduction de Hagedorn par Huber avait paru en 1775 : les *Pensées* sont donc composées entre 1775 et 1776; probablement dans le courant de 1775 : Diderot a utilisé immédiatement les *Réflexions* de Hagedorn [6].

1. T. XII, p. 128.

2. Les Manuscrits de Diderot conservés en Russie, catalogue dressé par Maurice Tourneux.

3. T. XII, p. 125.

4. *Ibid.*, p. 80.

5. Lettre du 13 ou 14 oct. 1776. Correspondance inédite, par A. Babelon, 2 vol., N. R. F., 1931.

6. On lit dans les *Mémoires et journal*, de J.-G. Wille (par G. Duplessis, 2 vol. Paris, 1857). T. II, p. 30 : « Répondu à M. Huber, à Leipzig, en lui envoyant un écrit de M. Collot et Jombert fils, par rapport à son livre *Considérations sur la peinture* qu'il a traduit de l'allemand de M. de Hagedorn; et je le remercie de l'exemplaire en deux volumes qu'il m'a envoyé en présent. »

Le graveur J.-G. Wille, de renommée européenne, correspond avec tous les artistes, amateurs et critiques d'Allemagne. Il les reçoit lorsqu'ils viennent à

Pour plus de clarté, nous allons examiner ses principaux emprunts en gardant l'ordre qu'il a suivi : nous soulignerons brièvement les transformations qu'il fait subir au texte qu'il a sous les yeux. Après quoi, nous essaierons de tirer de cette comparaison des conclusions générales sur la méthode et l'esthétique de Diderot [1].

Diderot	*Hagedorn.*
Chapitre : *Du Goût.*	T. I.
P. 75.	P. 3.
Il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut y joindre le goût. Je reconnais le talent dans presque tous les tableaux flamands; pour le goût, je l'y cherche inutilement.	Une des choses essentielles pour guider le talent, c'est le goût.
P. 76.	P. 4.
Le sentiment du beau est le résultat d'une longue suite d'observations; et ces observations quand les a-t-on faites? En tous temps, à tout instant. Ce sont ces observations qui dispensent de l'analyse. Le goût a prononcé longtemps avant que de connaître le motif de son jugement; il le cherche quelquefois sans le trouver, et cependant il persiste.	Mais qu'est-ce que c'est que le beau? C'est au sentiment à en donner la définition... Consultons la nature... Quelle quantité d'idées un jugement exercé n'est-il pas souvent obligé de décomposer, avant de pouvoir prononcer sur la perfection d'un tout... Vous aurez plutôt senti la beauté d'un objet réel que vous n'aurez discuté les justes rapports de cet objet...

Paris. Il collabore au *Journal étranger*. Il joue un rôle très important dans la diffusion des idées allemandes en France au XVIII[e] siècle, Diderot avait vécu avec lui trois ans, de 1740 à 1743, « dans le même grenier » (cf. Did., T. X, p. 320. Wille, Mém., T. I, p. 91), cohabitation féconde pour qui aimait les « détails d'art ». Il ne cessa par la suite d'entretenir avec lui des relations sinon fréquentes, du moins fort amicales. Il n'est pas impossible que ce soit Wille qui ait attiré son attention sur Hagedorn.

Huber, traducteur des *Betrachtungen* et de nombreux ouvrages allemands avait fréquenté Wille et Diderot à Paris, avant d'être nommé professeur de français à Leipzig.

1. Nous ne pouvons dans le cadre d'un article publier tous les textes. « Nous nous contenterons, quand la confrontation des détails ne présentera pas d'intérêt nouveau, d'indiquer les références.

Diderot	*Hagedorn.*

Diderot suit de très près Hagedorn : la pensée est la même, l'expression est plus nette; il ajoute des exemples.

P. 76. ... les jardins de Trianon... ... Les Tuileries.	P. 5. les jardins de Dresde.

Quelle sincérité!

P. 76. La nature commune fut le premier modèle de l'art. Le succès de l'imitation d'une nature moins commune fit sentir l'avantage du choix, et le choix le plus rigoureux conduisit à la nécessité d'embellir ou de rassembler dans un seul objet les beautés que la nature ne montrait éparses que dans un grand nombre. Mais comment établit-on l'unité entre tant de parties empruntées de différents modèles? Ce fut l'ouvrage du temps.	T. I, p. 41. La nature commune était sans doute le modèle que les premiers imitateurs cherchèrent à rendre dans toute sa simplicité!.... ...Ces premiers inventeurs choisirent donc la nature qu'ils avaient devant les yeux. . . . . .
Tous disent que le goût est antérieur à toutes les règles; peu savent le pourquoi. Le goût, le bon goût est aussi vieux que le monde, l'homme et la vertu; les siècles ne l'ont pas perfectionné.	Du moins le goût antérieur à toutes les règles conduisit insensiblement à un choix plus délicat de la nature.

Diderot suit la pensée de Hagedorn et imite le style des moralistes.

P. 76. J'en demande pardon à Aristote; mais c'est une critique vicieuse que de déduire des règles exclusives des ouvrages les plus parfaits, comme si les	P. 42-43. Aristote devait tous les principes de sa poétique aux productions des grands poètes... ... C'est une remarque de Dryden... Les grands ouvrages

Diderot	*Hagedorn.*
moyens de plaire n'étaient pas infinis. Il n'y a presque aucune de ces règles que le génie ne puisse enfreindre avec succès. Il est vrai que la troupe des esclaves, tout en admirant, crie au sacrilège.	de l'art où l'Artiste a observé la nature, où il a été guidé par ce goût inné et épuré par la pratique, ont précédé selon l'ordre des temps les règles les plus belles et les principes les plus formels.
P. 77.	P. 43.
Je suis sûr que lorsque Polygnote de Thasos et Myron d'Athènes quittèrent le camaïeu, et se mirent à peindre avec quatre couleurs, les anciens admirateurs de la peinture traitèrent leurs tentatives de libertinage.	En voici un exemple... Polignotus de Thasos et Myron d'Athènes furent les premiers à quitter la peinture monochrome, ou à une couleur, et à peindre avec quatre couleurs.

Diderot découpe ce qui est lié. Il est plus véhément.

P. 77.	P. 93.
Les pygmées de Longin, vains de leur petitesse, arrêtaient leur croissance par des ligatures. *De te fabula narratur*, homme pusillanime qui craint de penser.	A propos des imitateurs serviles, Hagedorn écrit : ... ils se ravalent encore au-dessous des pygmées de Longin qui se servaient de bandages et de ligatures pour suspendre la croissance...

Diderot brouille l'ordre de Hagedorn : il est allé chercher cette anecdote page 93 pour l'intercaler entre deux idées prises pages 42-43.

P. 77.	P. 44.
Je crois que nous avons plus d'idées que de mots. *Combien de choses senties, et qui ne sont pas nommées !* De ces choses, il y en a sans nombre dans la morale, sans nombre dans la poésie, sans nombre dans les beaux-arts. J'avoue que je n'ai	Cette faculté, ou ce tact fin discerne alors dans les ouvrages de l'art les beautés auxquelles nous donnons un nom; et comme nous avons plus d'idées que de termes, elle apprécie celles auxquelles nous ne donnons point de nom. *J'appelle-*

Diderot	*Hagedorn.*
jamais su dire ce que j'ai senti dans l'Adrienne de Térence et dans la Vénus de Médicis. C'est peut-être la raison pour laquelle ces ouvrages me sont toujours nouveaux. On ne retient presque rien sans le secours des mots, et les mots ne suffisent presque jamais pour rendre précisément ce que l'on sent.	*rais volontiers celles-ci beautés senties et celles-là beautés nommées.*

Dans la phrase que nous mettons en italique, Diderot a transformé une distinction juste, mais plate en antithèse expressive et passionnée.

Le fond de ce chapitre *Du goût* est pris tout entier chez Hagedorn.

* * *

Chapitre : *De la Critique.*	T. I.
P. 78.	Préface, XXV-XXVI.
Je voudrais bien savoir où est l'école où l'on apprend à sentir.	...c'est dommage seulement que les principes ne donnent pas la faculté de sentir...

Diderot retient d'un développement confus de Hagedorn une seule phrase à laquelle il donne un tour plus imagé.

P. 79.	P. 125.
...Les muses sont femmes, elles n'accordent pas toujours leurs faveurs à ceux qui les sollicitent le plus opiniâtrement. Combien elles ont fait d'amants malheureux, et combien elles en feront encore! Et pour l'amant favorisé, encore y a-t-il l'heure du berger.	La peinture a son heure du berger comme l'amour.

L'image de Hagedorn devient le trait final d'une comparaison filée.

Diderot	*Hagedorn.*
P. 79-80.	P. 150.
Un peintre ancien a dit qu'il était plus agréable de peindre que d'avoir peint. Il y a un fait moderne qui le prouve : c'est celui d'un artiste qui abandonne à un voleur un tableau fini pour une ébauche.	« C'est cette invention sans cesse agissante, cette configuration, cette création si j'ose m'exprimer ainsi, qui permet aux Artistes de nos jours de s'écrier avec ce peintre de l'antiquité : Il est plus agréable de peindre que d'avoir peint ».

Ce dernier exemple est de Diderot.

Peu d'emprunts dans ce chapitre *De la Critique.* C'était certainement la partie la plus littéraire des Pensées, celle où Diderot pouvait exprimer le plus facilement des idées personnelles.

*
* *

Chapitre : *De la Composition et du choix des sujets.*	T. I.
P. 80.	
L'unité du tout...	P. 7, p. 8.
Il y a entre l'unité...	P. 9.
P. 81.	
Je crois qu'un grand artiste...	P. 111, 112, 113, 114, 115.

P. 82.

La matière est fournie par Hagedorn; Diderot condense, illustre, ou parfois ajoute une réflexion piquante.

P. 82.	T. I, p. 116.
Ne me représentez jamais le Pô, ou ôtez-lui sa tête de taureau.	Je ne ferais point de difficulté d'exclure de la Peinture le Pô avec une tête de taureau.

Diderot est plus catégorique.

P. 83.	P. 118.
Soyez terrible, j'y consens; mais que la terreur que vous m'inspirez soit tempérée par quelque grande idée morale.	Rien de plus facile à trouver que le terrible; mais quand il n'est pas combiné avec la grandeur morale, il lui manque cette force qui en remuant le cœur y répand du plaisir.

Diderot n'est pas le seul à mêler la morale et l'esthétique.

Diderot	*Hagedorn.*
P. 83. ... Le jugement du moral appartient à tous les hommes de goût; celui du technique n'appartient qu'aux artistes.	P. 147. C'est la partie mécanique qui distingue le peintre proprement dit.
P. 83. Transportez Salvator Rosa dans les régions glacées voisines du pôle; et son génie les embellira.	P. 138. Les aspects les plus affreux du nord n'ont pas été plus stériles pour l'esprit d'un Albert van Everdinguen que les cascades agréables de Tivoli pour le génie d'un Salvator Rosa.

Diderot s'empare de l'idée et lui donne un tour définitif.

P. 85. Longin...	T. I. P. 125.
P. 86. La sérénité...	P. 130.
P. 86. Je n'aime pas qu'Apollon, poursuivant Daphné, soit respectueux. Il est nu; et la nymphe qu'il poursuit est nue. S'il retire son bras en arrière, s'il craint de la toucher, c'est un sot; s'il la touche, l'artiste est un indécent. La touchât-il avec le revers de la main, comme on le voit dans le tableau de Lairesse, le spectateur dira : « Seigneur Apollon, vous ne l'arrêterez pas comme cela; si vous craignez qu'elle ne s'enfuie pas assez vite, vous vous y prenez fort bien... — Mais peut-être que le dieu avait la peau du dessus de la main douce et celle du dedans rude. — Laissez-moi en repos : vous n'êtes qu'un mauvais plaisant. »	P. 131. Même exemple : Apollon poursuivant Daphné par Bernin. « Un peintre estimable, Gérard de Lairesse exprime ce même respect d'une autre manière. »

Diderot *Hagedorn.*

Enfin Diderot est personnel; non seulement il prend un ton plaisant et alerte, légèrement grivois, mais encore il critique Hagedorn qui soutient après Batteux que le beau moral et le beau artistique coulent de même source.

P. 88.
La peinture de genre n'est pas sans enthousiasme; c'est qu'il y a deux sortes d'enthousiasme : l'enthousiasme d'âme et celui du métier....

P. 144.
Long développement sur la nécessité de l'enthousiasme, du lyrisme (Haller).

T. I.

P. 89.

P. 158. — Chapitre XIII, *Des unités.*

Comme la poésie dramatique, l'art a ses trois unités....

L'unité de temps est encore plus rigoureuse pour le peintre que pour le poète; celui-là n'a qu'un instant presque indivisible.

P. 159, note :
Ainsi les règles des unités sont essentielles dans la Peinture et peut-être plus sévères que celles du Théâtre, si nous en exceptons l'unité d'action.

Thème déjà familier à Diderot.

P. 90.
A mesure que le lieu...

P. 162.

Détails techniques.

P. 91.
Je ne dispute guère contre les actions héroïques; j'aime à croire qu'elles se sont faites. J'adopte volontiers les systèmes qui embellissent les objets. Je préfère la chronologie de Newton à celle des autres historiographes, parce que, si Newton a bien calculé, Énée et Didon seront contemporains.

P. 177-178.
« On est étonné de la rencontre d'Énée et de Didon, quoiqu'ils aient vécu à trois cents ans l'un de l'autre. Aussi Virgile a-t-il essuyé les traits de la critique à ce sujet.

Au bas de la page « Note *h* : Virgile a trouvé un illustre défenseur dans Newton. L'on soutient, d'après le système de la Chronologie de ce grand

Diderot *Hagedorn.*

mathématicien qu'Énée et Didon ont été contemporains. »

Diderot manifeste nettement son dédain de la critique érudite. La vérité poétique est dans l'art plus essentielle que la vérité historique. Les idées de Vico avaient-elles pénétré en France?

P. 91.

Il ne faut quelquefois qu'un trait pour montrer toute une figure.

Et vera incessu patuit dea,
Virgil. Aeneid. lib. I, v. 404.

Il ne faut quelquefois qu'un mot pour faire un grand éloge.

Alexandre épousa Roxane.
Qui était cette Roxane qu'Alexandre épousa? Apparemment la plus grande et la plus belle femme de son temps.

T. I, p. 179,

se trouvent les éléments de la pensée de Diderot.

Diderot reprend une fois de plus, la citation de Virgile. Hagedorn qui parle du mariage de Roxane et d'Alexandre lui suggère la seconde partie de la pensée, personnelle cette fois par le style et le sens.

P. 93.

Ce contraste entre les figures, si sottement recommandé et plus sottement encore comparé à celui des personnages dramatiques, entendu comme il l'est par les écrivains et peut-être par les artistes, donnerait aux compositions un air d'apprêt insupportable.

Allez aux Chartreux. . .
. . . . . .

Le contraste est une affaire de règle, dites-vous. Je n'en crois rien. Si l'action demande que deux figures se penchent

P. 235.

Les contrastes paraissent être essentiels aux meilleures pièces de théâtre.

P. 236.

Le contraste est une affaire de règle, mais le naturel ne l'est pas moins. Si dans un tableau où le sujet semblait demander

Diderot

vers la terre, qu'elles soient penchées toutes deux; et si vous les imitez d'après nature, ne craignez pas qu'elles se ressemblent.

Le contraste n'est pas plus une affaire de hasard que de règle. C'est par une nécessité dont il est impossible de s'affranchir sans être faux que deux figures différentes, ou d'âge, ou de sexe, ou de caractère, font diversement une même chose.

Hagedorn.

des airs de têtes à peu près semblables, l'Artiste voulait chercher de fortes oppositions, on remarquerait trop sensiblement son intention et l'on serait fâché de voir que la règle des contrastes qui doit être plutôt un effet du hasard que de la recherche, fut tombée entre les mains d'un incapable de penser lui-même et de discerner l'exagération du naturel.

Diderot réagit avec véhémence contre Hagedorn qui a l'impudence de méconnaître ici l'universelle diversité!

P. 97.
La peinture est tellement...

T. I.
P. 239.

P. 98.
La proportion produit...

P. 239.

P. 98.
L'artiste évitera...

P. 239.

P. 98.
Il y a une loi...

P. 242.

P. 98.

Celui qui fait la statue dans le *Festin de Pierre* se tient raide, prend une attitude de contrainte, imite le bloc de marbre de son mieux; mais c'est donc une mauvaise statue qu'il veut imiter? Et pourquoi n'en imiterait-il pas une bonne? En ce cas, il doit s'arranger d'après son rôle, comme une statue de grand maître, avoir de l'expression, de la vie, de la noblesse, de la grâce. La seule qualité qui lui soit propre avec l'ouvrage de l'art, c'est l'immobilité, qui ne

T. I, p. 244.

L'homme n'est pas fait pour représenter une statue..... Sous les lois du mouvement et de la gravité, un Sisyphe qui roule sa roche au haut de la montagne nous plaît bien plus qu'une figure immobile de l'art des Égyptiens.

Diderot	*Hagedorn.*
contredit pas le mouvement. Est-ce que Sisyphe, qui pousse la roche, ne se meut pas?	

Diderot est plus concret; il modifie sensiblement la pensée de Hagedorn.

P. 98. Il ne faut pas croire...	P. 245.
P. 98. La ligne ondoyante...	P. 246.
P. 99. Les quatre chevaux d'un quadrige ne se ressemblent pas.	P. 257. Quand l'Artiste... représente les quadriges des Anciens..., mais rien ne l'empêche de donner un tour plus varié aux chevaux marins qui traînent le char de Vénus.

Diderot est lapidaire.

P. 100. Deux discours à prononcer, l'un dans une académie, l'autre dans une place publique, sont comme les deux Minerves, l'une de Phidias, et l'autre d'Alcamène. Les traits de l'une seraient trop délicats et trop fins pour être vus de loin; les traits de l'autre trop informes, trop grossiers pour être vus de près. Heureux le littérateur ou l'artiste qui plaît à toutes les distances!	P. 268 : notes *t* et *u*. H. cite les Réflexions sur la sculpture... discours prononcé le 7 juin 1760 à l'Académie par Falconet. Puis dans la note *u*, il marque qu'il faut tenir compte de la distance à laquelle sera vu un ouvrage et il rapporte l'anecdote de Phidias et d'Alcamène.

Diderot rapproche deux notes distinctes de Hagedorn : et il en tire une comparaison! Procédé très caractéristique de sa méthode : il procède par association d'idées, par analogie.

P 100. Teniers a fait la satire...	P. 380.

Diderot	*Hagedorn.*
P. 101. On peut donner à un paysage.	P. 269, 270, 271.
P. 101. Lairesse prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien; et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi, ni l'un ni l'autre ne me savaient là.	P. 278. Lairesse prétend que quand même une pareille figure introduite avec toute la vraisemblance possible ferait signe au spectateur, cet artifice ne pourrait pas faire un mauvais effet : d'autant qu'il est très permis à l'art qui a l'illusion pour objet de transporter l'observation même en imagination sur la scène représentée. J'ajouterais volontiers que le peintre agit avec plus de vraisemblance vis-à-vis du spectateur d'un tableau que le Poète dramatique quand il fait paraître un Frontin qui, en adressant le discours au parterre tâche de le rendre attentif aux entretiens des Amants qui ne supposent guère d'avoir un si grand nombre de témoins.

Toutes les fois que Hagedorn avance quelque idée sur l'art dramatique, Diderot le contredit immédiatement (cf. supra, p. 93 sur le contraste).

P. 101. Il ne faut jamais...	P. 280.
P. 101-102. La composition la plus étendue... Le silence accompagne... Le silence est quelquefois...	P. 284.
P. 103. La toile comme la salle à manger de Varron, jamais plus de neuf convives.	P. 290. A mon sens, dit ce grand Maître, il n'y a point d'histoire quelque compliquée qu'elle soit

Diderot	*Hagedorn.*
	qui ne puisse être représentée par neuf ou dix figures. Par cette raison, je crois l'opinion de Varron d'une vérité absolue. Ce docte Romain, pour éviter la confusion dans les repas, n'y invitait jamais plus de neuf personnes.

Diderot ramasse en une pointe incisive une phrase assez molle de Hagedorn.

P. 104.	P. 354.
Elzheimer, victime de la manière finie et précieuse, mais lente et peu lucrative, mourut consumé de chagrin et accablé de misère, presque au sortir de la prison où ses dettes l'avaient conduit. Le prix actuel de trois de ses tableaux l'aurait enrichi.	Elzheimer, victime de sa manière finie et précieuse, mais lente et peu lucrative, mourut à Rome accablé de chagrin et de misère, ayant à peine quitté la prison où l'avaient conduit ses dettes tandis qu'aujourd'hui ses tableaux, devenus rares, enrichissent les cabinets des Princes.

Diderot change la dernière phrase : décidément il pastiche La Bruyère.

*
* *

Chapitre *Du coloris, de l'intelligence, des lumières et du clair-obscur.*	
P. 105.	T. I.
Nous avons notre clair-obscur...	P. 164.
P. 105.	
Faites comme le Tintoret...	P. 96.
P. 106.	
Ah! si le Titien...	Paragraphes épars où Hagedorn parle de Raphaël comme d'un merveilleux dessinateur et du Titien comme d'un maître du coloris.

Diderot	*Hagedorn.*
P. 106. Je l'ai vu *ce* Ganymède de Rembrandt...	P. 99. Ce peintre choisit Ganymède comme Jupiter n'a jamais pu le choisir.

Diderot semble s'adresser à Hagedorn : je l'ai vu ce Ganymède dont on parle tant — or, qui en parle, sinon Hagedorn?

P. 106. Je vous entends : il fallait penser comme Léocharès et peindre comme Rembrandt... Oui, il fallait être sublime de tout point.	P. 100. Léocharès, célèbre sculpteur de l'Antiquité, fait pour ainsi dire sentir à l'oiseau de Jupiter qui il porte dans la personne de Ganymède et à qui il porte. Il faut que les serres de l'aigle ménagent le jeune homme même au travers de ses vêtements. Que l'artiste imitateur pense comme Léocharès, et qu'il peigne comme Rembrandt.

Tous ces emprunts montrent que Diderot est très friand d'anecdotes sur les peintres.

P. 106. On ramène...	T. II. P. 155.
P. 106. Je ne prétends point....	P. 159.
P. 107. Les mains de Daphné...	T. I. P. 34. T. II, p. 177.
P. 108. Lairesse donne le nom de seconde couleur à la demi-teinte placée sur la partie claire du côté du contour, procédé qui fait fuir vers le fond les parties convexes des corps et qui leur donne de la rondeur.	P. 171. Lairesse donne le nom de seconde couleur à la demi-teinte placée sur la partie claire du côté du contour, procédé qui fait fuir vers les fonds toutes les parties convexes des corps et qui leur donne de la rondeur.

Transcription intégrale!

Diderot	*Hagedorn.*
P. 108.	T. II.
Il y a les teintes de clair et les demi-teintes de clair, etc...	Éléments épars dans le Chapitre des demi-teintes.
. . . . .	
Dans l'art ainsi que dans la nature rien par saut; nihil per saltum.	

Le rappel précis de Leibniz — citation d'ailleurs courante — est personnel à Diderot.

P. 108-109.	
La teinte qui sert de passage.	P. 176.
P. 109.	
C'est aux reflets...	P. 183.
P. 110.	
On n'a peut-être jamais...	P. 186.
P. 111.	P. 187.
Vénus est plus blanche au milieu des trois Grâces que seule; mais cet éclat qu'elle en reçoit, elle le leur rend.	Les Grâces se tenant entrelacées sont susceptibles de reflets plus piquants que Venus seule, cherchant Adonis.

Diderot « voit » ce qu'il écrit — et ce qu'il lit : il est beaucoup plus « peintre » que Hagedorn.

P. 111.	
Les reflets d'un corps...	P. 191.
P. 112.	
Santerre, ...	P. 201.
P. 112.	
Si de sculpteur, et de grand sculpteur qu'il est, Falconet eût été peintre, il eût, je crois, été peu soucieux du choix de ses couleurs; il aurait dit, s'il eût été conséquent : « Eh! que m'importe que mon tableau reste harmonieux, s'il ne se désaccorde que quand je n'y serai plus? »	A propos de l'artiste âpre au gain en général : ... « Insensible à la gloire de passer pour un heureux coloriste, il est indifférent aux éloges des vrais connaisseurs et il s'embarrasse peu de la durée des couleurs pourvu qu'il reçoive un prix considérable de son travail ».

Nouvel écho des lettres à Falconet sur l'immortalité.

Diderot	*Hagedorn.*
P. 112.	
Ces yeux d'émail, ces cheveux dorés et tous ces riches ornements des statues anciennes me paraissent une invention de prêtres sans goût; invention qui est sortie des temples pour infecter la société.	...Les cheveux dorés..... « Je préfèrerai toujours les ouvrages de Sculpture avec leurs couleurs naturelles dans toutes les parties... »
P. 113.	T. II.
Néron fit dorer et gâter la statue d'Alexandre. Cela ne me déplaît pas; j'aime qu'un monstre soit sans goût. La richesse est toujours gothique.	

Dans ces deux passages, Diderot est assez personnel : la pointe anti-religieuse contre les « prêtres » lui appartient.

P. 113.	
Voyez ce que dit Lairesse.	P. 226, note *h*.

Diderot prend soin de nous expliquer ses emprunts, si nombreux dans ce chapitre de la couleur : « ... lorsque je rencontre quelques procédés qui tiennent à la magie pratique, je ne puis m'empêcher d'en faire note ».

* * *

Chapitre : *De l'antique.*	T. I.
P. 114.	
Les exercices...	P. 74.
Rubens faisait un cas infini...	

Diderot reprend à son compte les reproches traditionnels adressés à Rubens.

P. 114.	P. 76.
Partout où il est honteux de servir de modèle à l'art, l'artiste fera rarement de belles choses. On n'aime pas assez la musique, tant qu'on est scrupuleux sur les paroles.	Songeons toujours que la chasteté des mœurs est encore plus précieuse que la facilité de trouver des modèles tels que ceux que fournissaient les jeux de la Grèce.

Diderot dit exactement le contraire de Hagedorn.

Diderot	*Hagedorn.*
P. 114. Les jeunes Lacédémoniennes dansaient toutes nues, et les Athéniennes les appelaient montre-cul. Elles le montraient bien en pure perte pour les beaux-arts, qui n'étaient exercés à Sparte que par des étrangers ou des esclaves.	P. 76. Les exercices corporels des Spartiates et surtout les danses de ces jeunes Lacédémoniennes nommées par dérision montre-hanches, danses autant approuvées par Plutarque... que blâmées par Euripide... étaient en pure perte pour les Artistes; ils seraient plus profitables aujourd'hui pour la Peinture qu'ils ne l'ont été à Sparte où cet art, aussi dégradé que les beaux-arts en général, n'était exercé que par les étrangers et par les esclaves.

Diderot emploie une expression plus pittoresque que Hagedorn pour qualifier les jeunes Lacédémoniennes.

P. 114. Question. Il est certain que, plus les parties se fatiguent, plus les muscles se gonflent et se détachent. Le lutteur de profession n'a pas le bras droit aussi arrondi, aussi coulant que le bras gauche. Si vous peignez un lutteur, corrigerez-vous ce défaut? L'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionnés. En peinture comme en morale il est bien dangereux de voir sous la peau.	P. 76-77. Le renflement de ces parties exige de l'artiste un embellissement de l'avant-bras... Ainsi l'attention au jeu des muscles, jointe à quelque connaissance de l'anatomie est un objet d'autant plus recommandable aux artistes que l'Antique qui indique avec tant de précision les parties musculeuses, ne peut représenter à la fois qu'une seule position du corps.

Diderot n'admet pas sans réserves les idées de Hagedorn.

P. 115. Qu'apprendre de l'antique? A discerner la belle nature.	P. 63. L'antique nous apprend à choisir la nature et à réaliser les beautés nommées idéales.

Diderot	*Hagedorn.*
	P. 81 (Chapitre : *Des limites de l'imitation*).
Négliger l'étude des grands modèles, c'est se placer à l'origine de l'art, et aspirer à la gloire de créateur.	Vouloir chercher des modèles dans la nature sans avoir formé son goût sur l'antique... ce serait s'écarter de propos délibéré d'un chemin frayé pour chercher un sentier sauvage au milieu des ronces et des épines.

Diderot retrouve dans Hagedorn une idée qui lui est chère.

P. 115.	
Antoine Coypel était certainement un homme d'esprit lorsqu'il a dit aux artistes : « Faisons, s'il se peut, que les figures de nos tableaux soient plutôt les modèles vivants des statues antiques, que ces statues les originaux des figures que nous peignons. » *On peut donner le même conseil aux littérateurs.*	H. rapporte les paroles de Coypel à propos de Van Dyck.

La phrase que nous mettons en italique est une observation de Diderot.

P. 115.	T. II.
On a reproché au Poussin de copier l'antique; cela peut être vrai du dessin et des draperies, mais non des passions. En ce cas, a-t-il mal fait?	L'on sait que la passion trop marquée pour l'Antique a souvent entraîné le Poussin et lui a fait négliger le naturel; ce qui donne à ses figures un air de statue et a fait dire à quelques-uns qu'on pourrait désigner dans les figures antiques celles qu'il avait prises pour modèles. Ceci ne regarde pourtant que quelques parties, telles que les draperies, car pour l'expression des passions, il atteignait souvent ses originaux.

Diderot ajoute une simple réflexion.

Diderot	*Hagedorn.*
P. 116. Ceux qui désapprouvent la tête de la *Vénus aux belles fesses* ne savent pas ce qu'elle fait.	On admire le corps de la Vénus Callipygis, on fait cas de la draperie et on rejette tout à fait la tête.

Diderot donne à la pensée de Hagedorn un tour énigmatique; il laisse volontiers errer l'imagination du lecteur!

P. 116. Sur soixante-mille statues antiques qu'on trouve à Rome et aux environs, une centaine de belles, une vingtaine d'exquises.	P. 30. Sur soixante-mille statues antiques qu'on trouve à Rome et aux environs, on n'en compte qu'une centaine de belles et une vingtaine d'exquises.

Simple transcription.

P. 116. Le Laocoon et l'Apollon.	T. II. p. 44. p. 46.
P. 116. Le peintre Timanthe...,	P. 105.
P. 116-117. Ils ne veulent pas que Vénus s'arrache les cheveux sur le corps d'Adonis, ni moi non plus. Cependant le poète a dit : *Inornatos laniavit Diva capillos* *Et repetita suis percussit pectora palmis.* Ovid. Métamorph. V, vers 472. D'où vient cela, si ce n'est que les coups qu'on imagine blessent moins que ceux qu'on voit?	P. 110. M. Winckelmann qui recommande avec tant de force la noblesse et la bienséance de l'expression dans le goût des Anciens, désapprouve avec raison toute représentation de la douleur qui va jusqu'à s'arracher les cheveux. J'y souscris de bonne grâce et la possession même d'un beau tableau de ce genre dans lequel on voit Adonis étendu mort, pleuré par Vénus qui, descendant d'un nuage paraît s'arracher les cheveux, ne saurait me rendre partial sur cet article.

Diderot et Hagedorn sont d'accord, mais Diderot donne une explication.

Diderot

P. 117.

Ce qui m'affecte spécialement dans ce fameux groupe du Laocoon et de ses enfants, c'est la dignité de l'homme, conservée au milieu de la profonde douleur. Moins l'homme qui souffre se plaint, plus il me touche. Quel spectacle que celui de la femme forte dans les tourments!

Hagedorn.

P. 113.

M. Winckelmann en faisant la description des groupes de la Niobé et du Laocoon met dans un beau jour l'observation sur la dignité et la fermeté de l'âme.

Diderot ne cite même pas le nom de Winckelmann.

P. 117.

Falconet s'est bien moqué du Pâris d'Euphranor, où l'on reconnaissait l'arbitre de trois déesses, l'amant d'Hélène et le meurtrier d'Achille. Quoi donc! est-ce que cette figure ne pouvait pas réunir la finesse dans le regard, la volupté dans l'attitude, et quelques traits caractéristiques de la perfidie? Quand je le regarde, lui, j'y vois bien plus de choses; je vois, dans sa physionomie, l'esprit, l'ironie, le cynisme, la brusquerie, la douceur, l'envie, l'hypocrisie, la fausseté; et s'il fallait entrer dans le détail, je désignerai chaque trait de sa personne analogue à chacune de ces passions. Ce qui me conduit à croire que, si l'on cherchait une figure qui n'eût qu'un seul et unique caractère, peut-être ne la trouverait-on pas.

P. 118.

Par quel artifice parviendrons-nous à ce mélange des mouvements de l'âme, à ce degré de perfection d'un Euphranor qui, ayant fait le portrait de Pâris, offrit une physionomie dans laquelle on remarquait l'arbitre des trois déesses, l'amant d'Hélène et le meurtrier d'Achille?

Diderot développe Hagedorn.

P. 117.

Le point important...

T. II.

P. 120.

Diderot	*Hagedorn.*
P. 118. ... Croyez-vous qu'il fût indifférent... La colère du *Saint-Michel* du Guide...	P. 126.
P. 118. Qu'est-ce que le Dieu du peintre?....	P. 128-129.
P. 118. Si vous en exceptez quelques-unes, presque toutes les figures antiques ont la tête un peu surbaissée. C'est le caractère de la réflexion ou de la qualité propre à l'homme; l'homme est l'animal réfléchissant.	P. 283 (supplément). Nous trouvons la plupart des figures de marbre des Anciens, suivant la remarque de Gérard Audran, la tête un peu surbaissée.

La remarque d'Audran demandait une explication : c'est Pascal qui la suggère à Diderot.

Ce chapitre *De l'antique* est presque tout entier composé de fragments de Hagedorn.

*
* *

Chapitre : *De la grâce, de la négligence, de la simplicité.*	T. I.
P. 119. La grâce n'appartient guère qu'aux natures délicates et faibles... L'enfant a de la grâce...	P. 27. L'enfance et la jeunesse viennent de me fournir la plupart des exemples de la grâce.
p. 120. La nature n'est jamais peinée.	P. 22. Dans la nature, vous ne trouverez rien de peiné.
P. 120. Les raccourcis sont savants, ils sont rarement agréables.	P. 23. Hors de certaines heures d'étude, il s'interdit tous les

Diderot	*Hagedorn.*
	raccourcis durs tant du corps humain que de la perspective en général.

Diderot pique un peu au hasard des idées et leur donne un tour plus laconique.

* * *

Chapitre : *Du naïf et de la flatterie*	
P. 121. Pour dire ce que je sens...,	P. 21.
P. 122. J'ai dit trop de mal de Boucher; je me rétracte. Il me semble avoir vu de lui des enfants bien naïvement enfants.	P. 21. Elle (la naïveté) guide le crayon de Boucher quand il esquisse ses jolis enfants.

Hagedorn incite Diderot au repentir.

P. 122. J'ai vu à Dusseldorf le Saltimbanque de Gérard Dow. C'est un tableau qu'il faut voir, et dont il est impossible de parler. Ce n'est point une imitation c'est la chose, mais avec une vérité dont on n'a pas d'idée, avec un goût infini. Il y a dans ses figures des traits si fins, qu'on les chercherait inutilement dans un genre plus élevé. Je n'ai jamais vu de la vie plus fortement rendue.	P. 402. Dans son fameux tableau qu'on voit à la galerie de Dusseldorf et qui représente un Saltimbanque sur son tréteau, vous apercevez des figures dont les traits sont si fins qu'on n'en trouve pas toujours de tels dans les tableaux d'un genre plus élevé... Le détracteur des Flamands, comme ce détracteur des Pantomimes, ce Cynique ancien s'écrie dans un transport involontaire : Non! Ce n'est pas ici une représentation, c'est la chose elle-même.

Le « J'ai vu » de Diderot est bien suspect!

Diderot	*Hagedorn.*
P. 123. Les corrections qu'un maître...	T. I. P. 41, 42, 43.
P. 123. Je voudrais bien...	P. 276.
P. 124. Il est du galimatias en peinture ainsi qu'en poésie. Voyez le *Tombeau du maréchal d'Harcourt* à Notre-Dame.	P. 441. Même phrase avec en plus : *dit encore M. du Bos ;* en moins : l'exemple du Tombeau d'Harcourt.

Diderot répugne décidément à citer ses références!

P. 124. Vénus avec la tortue,...	P. 439.

***

Chapitre : *De la beauté.* P. 124. Tout ce que l'on a dit...	T. II. P. 47.
P. 124. On dit : « Que votre contour soit franc »...	P. 52-53. P. 55.
P. 225. Les Italiens...	P. 229.
P. 125. Deux phénomènes bien voisins : c'est que la peinture cherche à montrer les objets sous un aspect un peu poudreux et que les eaux-fortes nous plaisent souvent plus que les morceaux exécutés d'un burin ferme. Cela est vrai, surtout des paysages. Rien n'est plus pi-	T. II, p. 60. Le stratagème de Lairesse, d'offrir les objets sous un aspect un peu poudreux... P. 61. Rien ne nous paraît quelquefois plus piquant que les traits gracieux du visage, voilés par une gaze légère.

Diderot	*Hagedorn.*
quant qu'un beau visage sous une gaze légère.	

Diderot rapproche avec assez de bonheur des phrases enchâssées dans des contextes différents.

P. 125.	T. I, p. 10.
Le bon n'est que l'utile, relevé par des circonstances possibles et merveilleuses.	Dans la vie commune, nous donnons aussi le nom de bonté à une chose, quand notre cœur y trouve son intérêt ou quand il en peut faire un usage utile.
	P. 11.
Le beau n'est que le vrai, relevé par des circonstances possibles, mais rares et merveilleuses...	Le bon n'acquiert le titre de beau que par sa disposition avantageuse pour l'effet général.
	P. 17.
	Le beau renferme nécessairement le bon.

Diderot eût pu s'abstenir de retenir dans Hagedorn des idées aussi communes, et aussi vagues; mais il est resté fidèle à Shaftesbury!

Nouveau chapitre presque entièrement transcrit!

* * *

Chapitre : *Des formes bizarres. Du costume.*	T. I.
P. 126.	
Lorsque le vêtement d'un peuple est mesquin, l'art doit laisser là le costume...	Idée implicite chez Hagedorn.

Thème familier à Diderot.

P. 127.	P. 204.
Il est une Vénus dont M. Larcher, ni, je crois, l'abbé de Lachau n'ont parlé; c'est Vénus	La Vénus armée...
	P. 207.

Diderot	*Hagedorn.*
mammosa, la Vénus aux grosses mamelles, la seule à laquelle les écoles flamandes et hollandaises ont sacrifié.	De là, nous laisserons la Vénus *mammosa* ou aux grosses mamelles à une certaine école.

M. Larcher et l'abbé de Lachau ne sont pas cités par Hagedorn.

P. 127. Les Grâces, compagnes de Vénus Uranie sont vêtues; les Grâces, compagnes de Vénus déesse de la volupté, sont nues.	P. 210. Les Grâces vêtues ont sur les Grâces nues l'avantage de l'Antiquité...; comme dit M. Wieland dans son Theages, un vêtement dégagé, semblable à un nuage légèrement balancé, ombrage les Grâces, compagnes de Vénus Uranie.
P. 127. Vêtement de trois sortes de femmes romaines : la *stola* blanche pour les femmes distinguées, la *stola* noire pour les affranchies, et la robe bigarrée pour les femmes du commun. *Je ne ferai jamais un grand reproche à l'artiste d'ignorer ou de négliger ces distinctions gênantes.*	P. 211. Le précepte qui enjoint de vêtir les dames Romaines de la *stola* blanche, et les femmes affranchies de la robe noire, pourrait embarrasser davantage le Peintre par rapport à la variété et à l'harmonie des couleurs; les habits bigarrés ne caractérisent que les Femmes d'un rang inférieur.

Dans la phrase que nous mettons en italique Diderot est lui-même; mais pourquoi note-t-il toutes ces minuties!

*
* *

Chapitre : *Différents caractères des peintres.*	T. II.
P. 127. Kniphergen, Van Goyen, paysagistes, et Percellis, peintre de marine, gagèrent à qui	P. 224. Un jour, Kniphergen, Van Goyen, tous deux paysagistes, et Percellis peintre de marine,

Diderot	*Hagedorn.*
ferait le mieux un tableau dans la journée, au jugement de leurs amis, présents à cette espèce de lutte.	firent une gageure à qui ferait mieux un tableau dans la journée et cela en présence d'autres artistes leurs amis.
Kniphergen place la toile sur le chevalet...	Kniphergen prit une grande toile...

Diderot corrige le style de Huber-Hagedorn : pour étudier son talent de conteur, on pourrait comparer avec fruit les deux récits.

P. 128.	
Chaque peintre a son genre.	P. 254.
	P. 255.
Cependant Wille est Rigaud avec Rigaud, Netscher avec Netscher. Mais y a-t-il beaucoup d'artistes qui, tels que Cochin, aient saisi les règles générales de tous les genres de peinture et qui ne se soient égarés dans aucune école?	Wille est Rigaud avec Rigaud, Netscher avec Netscher... ... le Graveur a parfaitement saisi les règles générales de son art et l'idéal de la beauté qui a guidé le peintre.

* * *

Chapitre : *Définitions.*	
P. 130.	
Dans toutes les médailles antiques, les revers sont négligés.	Cf. p. 277.
P. 131.	P. 278.
Le Poussin rapportait des campagnes voisines du Tibre des cailloux, de la mousse, des fleurs, etc..., et il disait : « Cela trouvera sa place ».	Nicolas Poussin dessinait... ... dans la campagne et sur les bords du Tibre puis... il... rapportait à la maison des cailloux, de la mousse, des fleurs et d'autres choses semblables, pour les peindre exactement d'après nature et pour en orner les devants de ses tableaux.

L'anecdote est très joliment contée par Diderot.

*
* *

Diderot	*Hagedorn.*
Chapitre : *Omissions*	T. II.
P. 131.	P. 12.
Minerve, d'âge en âge, jette sa flûte; et il est toujours un Marsyas qui la ramasse. Le premier de ce nom fut écorché.	Leur « vénération aveugle de l'antique... doit nous faire plus de pitié que d'envie. On rappellera à ces derniers une statue de Minerve où cette déesse est représentée châtiant le satyre Marsyas pour avoir ramassé une flûte qu'elle avait jetée et qu'elle ne voulait pas qu'on ramassât. Que d'imitateurs de ce Marsyas parmi le peuple des curieux qui amassent indistinctement tous les chiffons de dessin des grands Maîtres.

En deux lignes, Diderot dit ce que Hagedorn essaie de dire en une page.

Mylius, jeune peintre, tenait l'école de Gérard Dow dans sa vieillesse..... Quelle multitude de beaux sujets fournissaient à la peinture les atrocités des Prussiens en Saxe, en Pologne, partout où ils se sont rendus maîtres!	Anecdote de Mylius.

L'allusion aux événements contemporains est de Diderot.

P. 132.	P. 65.
Les attachements solides...	
P. 132.	
Que la tête soit tournée...	P. 88.
P. 132.	T. II, p. 346.
Il faut copier d'après Michel-	Il prend pour guide la cor-

Diderot	*Hagedorn.*
Ange et corriger son dessin d'après Raphaël.	rection et la grandeur de Michel-Ange... il cherche à épurer son goût à l'école de l'Antique, à celle de Raphaël et de la Belle Nature.

L'antithèse Michel-Ange-Raphaël est de Diderot.

P. 133.
Qu'une femme... P. 89.

Voilà la liste des emprunts de Diderot; elle n'est peut-être pas exhaustive, certaines similitudes ont pu échapper à notre attention, rien d'essentiel cependant; nous avons une base assez solide pour fonder notre jugement.

Christian Ludwig von Hagedorn[1], le frère du poète, est né à Hambourg en 1712. Très jeune, il est pris au service de la Saxe et travaille aux affaires étrangères. Ce n'est pourtant pas dans la carrière, malgré ses talents, qu'il conquiert la célébrité. Dresde aujourd'hui encore garde le souvenir d'Hagedorn, mais moins du diplomate que du directeur général des beaux-arts. De bonne heure en effet Hagedorn trouve le temps de s'intéresser à l'art. Il achète des modernes. Il ne manque pas une seule vente aux enchères : un jour il demande des « Orient »; le paysagiste Joseph Orient qui se trouvait là juge... qu'il a du goût, le prend en amitié et lui donne de précieux conseils. Au hasard de ses missions, Hagedorn étend ses amitiés, sa culture et sa collection. Il se ménage ainsi aux heures de disgrâce des loisirs d'humaniste. Plus encore, il se fait la réputation d'un amateur et d'un critique d'art avertis. Il écrit en 1755, en français, la *Lettre à un amateur de la peinture*[2] pour présenter et mettre en vente — triste nécessité — sa chère galerie; en 1762, les *Betrachtungen über die Malerei*, où l'on remarque le chapitre sur le paysage; il ne laisse pas de correspondre avec l'étranger et d'envoyer à la *Bibliothèque* de Weisse à

1. Cf. *Christian Ludwig von Hagedorn, ein Diplomat und Sammler des 18ten Jahrhunderts*, von M. Stubel, Leipzig, 1912.
2. *Lettre à un amateur de la peinture*, Dresde, Walther, 1755.

Leipzig de nombreux articles. Quand en 1764, il est commis à la tâche délicate de diriger l'Académie des Beaux-Arts de Saxe, nul choix ne semble plus judicieux.

Les *Betrachtungen über die Malerei* sont le fruit d'une longue expérience des choses d'art et de lectures innombrables. Mosès Mendelssohn les considérait comme l'ouvrage le plus complet qui existât sur la peinture. Hagedorn connaît tous les peintres, tous les écrivains, tous les critiques, anciens comme modernes. Il est au courant des nouvelles théories de Lessing sur l'allégorie, des fouilles de son ami Winckelmann, des articles de Wille dans le *Journal étranger*, des travaux de Sulzer. Il n'ignore rien de ce qui touche à son art préféré. Malheureusement, cet homme de goût, qui estime qu'un connaisseur doit pouvoir se mettre à la place du peintre dont il a le tableau sous les yeux manque de sens critique : il enchaîne sans discernement les affirmations les plus contradictoires. Il a les meilleures intentions du monde, sa Préface promet beaucoup : « Puisse cet essai sur les arts exciter quelque bonne tête parmi les Gens de lettres à combiner la théorie des Beaux-Arts avec l'expérience d'un œil exercé et avec le sentiment du beau pittoresque »[1]. Cette louable ambition de « faire marcher de front les connaissances théoriques et pratiques » tourne court, car il ne suffit pas d'énoncer à côté des recettes d'atelier des principes puisés aux sources les plus diverses pour faire un traité d'art : il faut que la technique et la philosophie s'étayent réciproquement. Sur ce point, Hagedorn a échoué. Il est un parfait éclectique. Ses critiques sont toujours enveloppées, son jugement émoussé. Il réserve ses seules violences aux entités que tout le monde accable. Il a un souci constant d'équilibre : il concilie les idées et les hommes. S'il rapporte les attaques dont l'abbé Batteux a été l'objet en Allemagne de la part de Schlegel et de Mendelssohn, il n'intervient pas personnellement dans le débat. Il n'ose faire à M. de Caylus, nulle peine, bien au contraire : « L'artiste veut-il traiter des sujets moins communs, il doit chercher des exemples moins rebattus dans l'histoire et dans la fable et recourir aux sources. Les extraits de M. le Comte de Caylus

1. *Considérations sur la peinture.* Préface, p. xx.

sur cette matière peuvent lui être d'une grande utilité ». On ne s'étonnera pas qu'il confonde les arts : « Sous quelque nom, mon cher ami, que vous désigniez ces différentes représentations, sous celui d'épopée, de tragédie, de comédie, d'idylles ou de poèmes champêtres, vous trouverez tous ces genres de la haute et moyenne poésie dans la peinture... Les préceptes du poète sont presque autant de leçons pour le peintre : le léger Horace et le sèvére Despréaux ont écrit également pour tous les deux. Instruits des lois communes à ces deux arts, vous avez de plus, mon ami, ce goût avec lequel vous nous faites sentir la nécessité d'appliquer les règles de la poésie à celles de la peinture »[1]. Hagedorn distingue pourtant en termes excellents la peinture et la poésie; il donne ce conseil, éclatant d'inconséquence : « Ces gens, au lieu de porter un œil critique dans les cabinets des arts auraient besoin d'aller puiser des connaissances dans les ateliers des artistes, afin de pouvoir répéter avec conviction le mot d'Horace : *ut pictura, poesis.* » A la fois très riche et très confus, très XVIII^e^ siècle par ses qualités comme par ses défauts, tel est donc le livre de Hagedorn.

Comment Diderot l'a-t-il utilisé? Naigeon nous apporte des renseignements précieux sur le manière dont Diderot lisait : « Ce qui mérite surtout d'être remarqué, parce que rien ne peint mieux l'originalité du caractère de Diderot et ne fait mieux connaître la tournure particulière de son esprit, c'est qu'en parcourant les titres, souvent inconnus, des ouvrages sur lesquels il a fait des observations, on voit qu'il lui importe fort peu que le livre qu'il analyse soit bon ou mauvais : dans le premier cas il s'élève rapidement à la hauteur de son sujet; sa vue s'agrandit pour ainsi dire avec l'horizon qu'elle embrasse; il s'empare des principes de l'auteur, les applique, les généralise et en tire de grands résultats; dans le second, il refait dans sa tête le livre dont il parle et s'en sert comme d'une table de chapitres qu'il remplit ensuite à sa manière. C'est à ce sujet que M. d'Holbach lui dit un jour qu'il n'y avait point de mauvais livres pour lui et rien n'est plus exact. Diderot lui-même ne se défendait pas trop de cette facilité avec laquelle il prêtait

1. *Op. cit.*, ch. III, p. 30-31.

aux autres son talent, son imagination et ses connaissances; et lorsque après avoir lu sur sa parole tel ou tel livre dont il avait fait l'éloge, on lui faisait remarquer qu'il n'y avait rien de tout ce qu'il y avait vu, il répondait naïvement : Eh bien, si cela n'y est pas, cela devrait y être »[1]. Diderot semble bien avoir travaillé sur les *Réflexions* selon la seconde méthode indiquée par Naigeon. Il se sert d'abord du plan de Hagedorn, mais il n'en conserve que quelques grandes lignes : les *Réflexions* étaient divisées et subdivisées en livres, sections, chapitres; Diderot simplifie. Il place tout le chapitre « de l'expression » à « l'antique » (est-ce une critique de l'académisme?) Désordonné dans ses regroupements, sans doute s'aperçoit-il à la fin qu'il a oublié au passage quelques pensées dignes de voir le jour, et il ajoute un paragraphe *Omissions*.

Peut-être s'est-il souvenu de Pascal : en tous cas les *Pensées détachées* ont une allure irrégulière, chaotique qui contraste avec la claire ordonnance de l'*Essai sur la Peinture*.

Si l'ordre de Hagedorn est brouillé, ses développements rompus, ses paragraphes intervertis, ce n'est pas que Diderot veuille donner le change : il établit son plan rapidement, détache, sépare, assemble avec quelque caprice; pourvu que l'ensemble se tienne à peu près, peu lui chaut le détail. Comment supposer chez lui le dessein puéril de tromper le public, de s'attribuer le mérite et la gloire d'autrui : en aurait-il eu un instant l'idée que la renommée et le succès des *Betrachungen* lui auraient fait comprendre l'inanité de pareilles espérances! Ce n'est pas la première fois qu'il copie sans vergogne, il prend son bien où il le trouve, avec sincérité, avec candeur. Naigeon nous l'a dit, Diderot s'empare d'un ouvrage pour le refaire; il a besoin pour penser de la pensée d'autrui; il travaille, sur une matière déjà dégrossie. C'est pourquoi l'on ne saurait proprement parler à propos de Hagedorn d'influence allemande. Hagedorn ou un autre, allemand, anglais, français, peu importe — les *Réflexions* n'ont d'ailleurs rien de spécifiquement allemand. — Diderot emprunte largement à son époque, à son entourage, à ses amis de passage, partout où il le peut. Sa première réaction

1. Diderot. T. IV, p. 3.

en face d'une idée nouvelle est un mouvement d'accueil. Sa pensée, comme la porte de sa mansarde, est toujours ouverte. Cette hospitalité intellectuelle n'est pas un des traits les moins originaux de la méthode de Diderot.

*
* *

La nature même de ces emprunts va maintenant nous éclairer sur son esthétique. « Quoique toute ma réflexion, dit-il, soit tournée vers les principes spéculatifs de l'art, cependant, lorsque je rencontre quelques procédés qui tiennent à sa magie pratique, je ne puis m'empêcher d'en faire note »[1]. Diderot a pris d'abord dans les *Réflexions* tous les détails d'art, toutes les anecdotes suggestives dont elles étaient bourrées : il les a parfois reproduites servilement; parfois aussi il les a commentées à sa manière; poussés par notre curiosité, nous demandons à un artiste de nous expliquer des termes du métier; nous comprenons plus ou moins bien ses éclaircissements; son langage ne serait parfaitement limpide que si nous avions passé un pouce dans la palette; nous avons pourtant le sentiment d'avoir découvert quelque chose; nous sommes émerveillés; cette admiration naïve transparaîtra dans nos paroles lorsqu'à notre tour nous voudrons faire connaître ce qu'on nous aura enseigné : nous serons à la fois prudents et hardis, intrigués et craintifs comme l'enfant qui se sert d'un jouet dont il ignore le mécanisme : il y a un peu de cette audacieuse timidité chez Diderot; elle se colore même d'une bonhomie charmante.

Ne croyons pas à une conformité rigoureuse entre les deux ouvrages. Jusque dans le technique la griffe de Diderot se reconnaît. Il néglige quantité de peintres et d'œuvres qui n'échauffent pas son imagination parce que pour lui ce ne sont que des noms : le voyage en Italie lui a toujours manqué. L'histoire de l'art lui est inconnue. Il ne parle avec sentiment que de ce qu'il a vu ou entendu : la réflexion d'une femme du peuple sur l'Enfant-Jésus de Raphaël [2], la visite

1. *Pensées*, t. XII, p. 113.
2. *Pensées*, t. XII, p. 89.

aux Chartreux [1], l'entretien avec le Moyne [2], voilà qui n'est pas lu dans Hagedorn.

Dans le domaine de la spéculation, les différences sont plus sensibles encore. Diderot passe sous silence toute une dissertation sur l'*Analyse de la Beauté* de Hogarth qui méritait à peine les quelques lignes qui lui avaient été consacrées dans les *Salons*. Pourquoi revenir longuement sur la théorie de l'expression, sur l'allégorie? en quelques mots, il rappelle ce qu'il a déjà écrit sur ces sujets. Il abandonne surtout à Hagedorn le Créateur, la Bonté Divine, la Sagesse infinie et les mondes plus parfaits que le nôtre : l'art n'a rien de providentiel. Il lui laisse aussi quelques banalités sur la poésie et la peinture, la belle nature, la nécessité de l'érudition historique. Est-ce suffisant pour que nous puissions affirmer que désormais son esthétique n'est plus chancelante? Pour M. Jean Thomas, les *Pensées détachées* « amorcent et développent sur certains points une doctrine nouvelle »; un « Diderot inattendu » s'y révèle [3]. Il me semble difficile désormais d'accorder aux *Pensées* cette valeur. Diderot continue les *Salons;* il note dans Hagedorn ce qui confirme ses idées déjà exposées; c'est pourquoi on ne peut lui reprocher de copier : plus exactement il se copie lui-même; son siège est déjà fait; il se fortifie dans ses convictions... ou ses hésitations. Qu'il n'admette pas sans restriction le principe d'imitation de la nature, ce n'est pas nouveau. Dès le Salon de 1763, il y a un « art de sauver un certain nombre de dissonances, d'esquiver les difficultés supérieures à l'art » [4]. Dans l'*Essai sur la Peinture* (1765), on lit : « L'arc-en-ciel est en peinture ce que la basse fondamentale est en musique; et je doute qu'aucun peintre entende mieux cette partie qu'une femme un peu coquette, ou une bouquetière qui sait son métier. Mais je crains bien que les peintres pusillanimes ne soient partis de là pour restreindre pauvrement les limites de l'art, et se faire un petit technique facile et borné, ce que nous appelons entre nous un protocole. En effet il y a tel protocolier en peinture, si humble serviteur de l'arc-en-ciel,

1. *Ibid.*, p. 93.
2. *Ibid.*, p. 95, 97.
3. Jean Thomas, *L'humanisme de Diderot.* Paris, Les Belles-Lettres, p. 128-129.
4. Diderot. T. X, p. 187.

qu'on peut presque toujours le deviner..... c'est que l'homme n'est pas Dieu; c'est que l'atelier de l'artiste n'est pas la nature [1]. En 1767 :

« — Quoi! sérieusement vous croyez que Vernet aurait mieux a faire que d'être le copiste rigoureux de cette scène?

— Je le crois » [2].

C'est dire que la formule : « Éclairez vos objets selon votre soleil, qui n'est pas celui de la nature; soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave [3] », n'a rien d'inattendu. Les *Réflexions* aussi nous apprennent qu'il existe certains « objets agréables de la nature que l'art est dans l'impuissance de rendre, *tel que le disque du soleil* [4] » ou que « les dispersions d'objets, ainsi que les *dissonances heureusement sauvées* dans la musique, peuvent produire des beautés réelles [5] ». Mais ces affirmations sont liées à un contexte qui les contredit. Diderot est à peine moins éclectique. Peut-être les *Réflexions* l'ont-elles gêné dans ses efforts vers une esthétique personnelle; je crois plutôt qu'il ne serait jamais parvenu à se libérer totalement des contradictions de son temps. — « Si je me trompe dans la définition d'une chose de pratique, j'espère que les artistes se rappeleront que je suis littérateur et non peintre [6] », s'excuse-t-il à nouveau : pardonnons-lui aussi les choses de théorie — mais remercions-le d'être littérateur. Les *Réflexions* sont aujourd'hui illisibles, elles sont écrites en un français plus que tudesque. Les *Pensées détachées* abondent en traits mordants, en anecdotes allègrement contées, en maximes à l'emporte-pièce. Diderot, manifestement, a soigné son style plus que de coutume. Il voulait que son ouvrage lui survécût. Ambition justifiée : il s'apparente aux Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues; n'est-il pas comme un « moraliste d'art »? Diderot est un débiteur généreux, qui a remboursé Hagedorn en lui faisant don d'une parcelle d'immortalité.

Jacques Koscziusko.

1. Diderot. T. X, p. 472.
2. *Ibid.* T. XI, p. 101.
3. *Ibid.* T. XII, p. 87.
4. Hagedorn, *op. cit.*, t. II, p. 93.
5. *Ibid.*, Livre II, chap. xx.
6. T. XII, p. 125.

LE ROMANTISME ET L'ESPAGNE

Me voici, dans la meilleure disposition pour parler du Romantisme et de l'Espagne[1]. Le hasard a voulu qu'au déclin de ma vie, au bout de mes vagabondages littéraires, mais tourmenté encore par mon inquiétude et mon instabilité maladive, je me fisse historien du romantisme. Romantisme chez les peuples germaniques, romantisme chez les peuples latins; et c'était bien mon âme qui travaillait dans cette exploitation des sentiments des générations passées avec une survivance de mon imagination. Le hasard encore a ouvert mon cœur à l'Espagne, dès l'aube de ma vie, je puis dire; et c'est bien toute une odyssée de mes souvenirs, de mes rêves, de mes fantaisies, des voyages interminables en terre d'Espagne, commencés par des fuites tragiques et une vocation forcenée pour l'hispanisme, que j'emportais dans mes investigations paisibles en apparence et plus ou moins scientifiques.

Aujourd'hui encore, hélas! bien loin du port d'une sagesse calme et concentrée, l'aiguillon de cette nostalgie perpétuelle vers l'Espagne est actif en moi, et, je ne sais comment, c'est sur les flots d'une mer en tempête que j'avance et les rayons du soleil désiré se perdent à l'horizon inaccessible.

Nos ancêtres les romantiques, qui ont vécu il y a un siècle précisément, dans une époque non moins bouleversée que la nôtre, ne souffraient-ils pas de cette maladie de l'esprit, du désir insatiable d'un pays de rêves et de chimères, éloigné de leur patrie, qui hantaient leur imagination?

1. Je parlais du « Romantisme français et l'Espagne » à un public français et je me souciais fort peu d'approfondir mon discours ou de l'appesantir avec le plomb de l'érudition.

On a voulu de notre temps, que nous croyons meilleur, puisque nous jouissons, pensons-nous, d'une meilleure santé, et que nous avons triomphé de la séduction et des rêves, vaincu l'instabilité et l'inconstance, on a voulu, dis-je, faire le procès à tous les égarements des romantiques, et on a prodigué les jugements sévères, les condamnations des mille infirmités qui minaient leur âme. Le procès dure encore comme l'incertitude dans le cerveau des historiens et des critiques. Je crains qu'à force de nous abattre sur les imperfections et les délires réels et imaginaires de ces grands promeneurs dans la vie des souffrances et des mystères que nous accusons impitoyablement, on perde de vue tout le bien qu'ils ont produit, tout en s'écartant, débridés et sauvages, du chemin des gens équilibrés, et s'abandonnant à leurs extases; je crains qu'on ne perde de vue les horizons nouveaux qu'ils ont ouverts à notre monde fantastique, l'accroissement de notre sensibilité, l'approfondissement de notre vie intérieure, les éclairs de lumière que même les plus exaspérés ont jetés dans le labyrinthe de notre âme, les troubles de notre cœur, les déchirements de nos passions.

S'ils ont poussé au ciel leur cri de douleur, le ciel les a bien entendus et compris, et aux élus d'entre eux il a accordé les bienfaits de son azur, le sourire de la poésie, cette libre fille des régions célestes que la souffrance bénit. Les malades n'ont pas manqué de nous pourvoir de forces dans l'occulte et le mystérieux, de guider dans l'inexplorable les plus sains même et les plus robustes.

Reconnaissons chez eux le besoin parfois tourmentant de se distraire, de fuir le commun et le banal de la vie, l'horreur du présent, cette anxiété idéale qui nous porte à une vie, à une patrie, à un ciel meilleurs, la grande nostalgie de l'âme, le « mal de l'avenir » comme l'appelait Quinet, une force secrète qui poussait vers les régions ignorées, où l'on attendait le bonheur, la chaleur désirée, la soif de grandes émotions et de frémissements. Délivrons-nous de l'uniformité qui nous désole et nous abrutit. D'autres exploits, d'autres amours, d'autres mers et d'autres plages nous attendent. Brisons nos chaînes; jetons-nous à l'aventure. Qui des romantiques n'a pas créé et caressé ses oasis de l'imagination florissantes au plus rayonnant et brûlant des soleils? Dans

cette terre rêvée ils ont tous transporté leurs désirs les plus ardents : là, chantait Lamartine,

Là, je m'enivrerais à la source où j'aspire
Là, je retrouverais et l'espoir et l'amour,
Et ce bien idéal que toute âme désire,
Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour.

Tous ont eu le don de fertiliser, comme par enchantement, ces zones terrestres tombées du ciel, données en partage à leur belle imagination. N'est-ce point la caractéristique la plus frappante du romantisme que l'exotisme? Quelle atrocité que d'ensevelir une vie dans la même ville, voir les mêmes usages toujours, se restreindre aux mêmes impressions, aux mêmes images, supporter la prose insupportable, mortelle des occupations journalières, les mêmes toujours, l'enfer de cette vie bourgeoise incolore et stupide! On comprend la révolte, les débordements de colère de Flaubert : « O Attila! Quand reviendras-tu, aimable humanitaire, avec quatre cent mille cavaliers, pour incendier cette belle France, pays de dessous-de-pieds et de bretelles? »

L'incendie le plus redoutable s'allumait dans le cœur des plus solitaires et des plus dégoûtés. On se consumait de dépit et d'ennui; il fallait secouer ce joug, rêver des voyages, partir vraiment. Heureux qui réussissait à traverser les Océans et à s'engager, infiniment loin de la vie habituelle, dans la vie hasardeuse et toujours séduisante de l'inconnu. Cette passion pour les élans dans l'inconnu et pour les voyages devait, inévitablement, aboutir à une mode et envahir les femmes surtout, plus soumises que les hommes aux ravages de la fantaisie exaltée. Un « Journal » annonçait : « Mes contemporaines deviennent curieuses... et comme ces charmants petits animaux ne font rien à demi, les voilà presque toutes piquées de la tarentule des voyages ». On était à la veille des grandes excursions pittoresques de Gautier. Une charmante jeune fille de quinze ans, que rêvait-elle? Elle « ne rêve que plaies et bosses, voyages comme Byron, Lamartine, et Musset, et G. Sand. L'Italie, l'Espagne, Tolède, Venise, les Sierras, les lagunes, les Andalouses, les sombreros, les bandits; elle ne parle pas d'autre chose ».

Ce sont les terres du Midi et d'Orient qui produisaient les plus grandes exaltations. On souhaitait le soleil le plus ardent, le Midi le plus méridional, une nature vierge, une civilisation primitive, point de civilisation s'il eût été possible, les grandes fièvres de la vie, la liberté effrénée, les passions violentes. On s'exaltait à chaque insurrection. Une chaîne rompue c'était un ciel conquis. La Grèce donnait un exemple solennel; les fureurs de l'hellénisme passèrent aux romantiques; et Victor Hugo ne manqua pas de s'en emparer : « En Grèce! En Grèce! Adieu vous tous!... En Grèce, ô mon amour! vengeance! liberté! Ce turban sur mon front! ce sabre à mon côté. » Chez Hugo, comme chez la plupart des romantiques, c'était l'Orient qui rassemblait dans un centre magique toutes les terres des grands rêves et des grandes séductions. Sa Muse ne nous paraît-elle pas toute imprégnée d'orientalisme? L'Orient c'est le berceau primitif de l'humanité, la demeure du soleil, la source de la poésie véritable et de toute grande émotion; l'Orient c'est l'Inde, comme l'Égypte, la Turquie, la Perse, l'Afrique, la Chine, l'Italie, l'Espagne. L'Espagne surtout, la contrée la plus occidentale de l'Europe qui, par son prestige et son attraction puissante, réussit bien vite à s'identifier avec l'Orient le plus fascinateur. Désormais dans la conception romantique les deux termes oriental et espagnol seront inséparables. Il suffisait de lancer dans le silence mystérieux le mot Espagne pour que soudain le coup de la baguette invisible d'un enchanteur vous transportât en plein Orient, à quatre ou cinq siècles en arrière. Encore dans la Préface des *Orientales* de Victor Hugo l'ethnographie sera bien fantaisiste. On retrouvera l'Espagne refoulée à l'extrême Orient, l'Espagne — évidemment demi-africaine — et l'Afrique — évidemment à demi-asiatique.

* * *

Voilà donc notre terre d'Espagne, dont un historien aussi modéré que Sismondi disait qu'elle faisait entendre « le langage fleuri et l'imagination fantastique de l'Orient », devenu le pays des rêves les plus ardents des romantiques,

le pays qui résumait en lui seul le romantisme entier, le pays romantique par excellence. Les Espagnols eux-mêmes, communément taciturnes et sensés, étaient convaincus de la vérité de cette affirmation : « no hay país más romántico que el nuestro ». C'est donc ici, dans la terre du Cid, de la chevalerie et de l'honneur, la terre des extases religieuses, de la ségrégation monacale, la terre qui offrait dans l'histoire, dans le caractère et les mœurs les contrastes les plus fiers, les luttes les plus poignantes, et les plus acharnées, que devaient se passer les aventures les plus extraordinaires, se dérouler la tragédie humaine dans le sombre, le farouche et le truculent. C'était la terre qui ouvrait tous les enfers et tous les paradis de la passion à l'imagination la plus vigoureuse. « Oh lovely Spain! renown'd, romantic land! » le cri du pèlerin byronien tremblait dans le cœur de tout bon romantique.

Pour que la France s'affectionnât à l'Espagne et reprît la conception cornélienne de la grandeur d'âme, de l'héroïsme et de l'honneur des champions de Castille il a fallu une suite d'expériences pendant les années de la révolution, alors que les émigrés cherchaient un abri dans le Midi et contribuaient à l'échange des idées des deux peuples au deçà et au delà des Pyrénées. Une liaison spirituelle s'était établie, alors que les orages grondaient furieusement. L'Espagne ignorée, méconnue, dénigrée, dans les oracles de Montesquieu et de Voltaire, considérée comme inexistante par Masson, dédaignée en France, même après les études consciencieuses de l'abbé de Vayrac, le tableau de l'Espagne de Bourgoing, les Lettres de Beaumarchais, l'Espagne commença à agir. Aux yeux des étrangers, qui, délivrés des ténèbres, pénétrèrent dans l'âme des frères qu'on venait de découvrir, et se vouèrent à une étude sérieuse de l'histoire et des mœurs d'une nation injustement vilipendée, l'Espagne grandissait toujours par la fermeté et la morale austère, pleine de charme et de mystère dans la nature de ses paysages, sauvages et superbes à la fois, une nation révélant le caractère mystique et fier des hidalgos qui l'habitaient.

Survint la croisade espagnole et l'insurrection héroïque contre le joug de Napoléon et la longue guerre, les interminables guerrillas de l'Indépendance. Toute cette sauvagerie,

la cruauté même des lutteurs exaspérés, les scènes d'horreur et d'épouvante, dès que le combat et la haine obligatoire cessèrent, ne manquèrent de susciter l'admiration pour cette résistance glorieuse et obstinée, pour l'âpreté de cette fibre d'acier invulnérable aux coups des adversaires. L'enthousiasme des romantiques anglais : les Landor, Southey, Wordsworth, Walter Scott, Crocker, Shelley pour cette guerre n'avait pas de bornes. On assistait aux exploits des héros anciens, renouvelés dans un drame que même l'auteur des *Waverley Novels* aurait voulu chanter, après avoir passé, pensait-il, un hiver en Espagne. Peu importe que les souvenirs des soldats français qui prirent part à cette guerre épique (rappelons parmi les plus répandus les « Mémoires » anonymes d'un Apothicaire, les « Suites d'une capitulation » de Lorédan Larchey) nous donnent des tableaux effrayants du fanatisme espagnol et nous décrivent une nation qu'il aurait fallu tuer, pour en conquérir la couronne souhaitée, une nation prodigieusement opiniâtre, mais sanguinaire et sauvage, dévote juqu'à la férocité, ignorante, passionnée, cruelle, superstitieuse; peu importe que les souvenirs des soldats français, ces descriptions de violence et de terreur, aidassent à créer en France un type espagnol légendaire et fantastique, et qu'elles défrayassent, à l'aube du romantisme, la curiosité du public français, si bien que même les tableaux de la guerre suivante d'intervention ne perdirent pas les couleurs noires et sombres des anciens souvenirs. — Faure nous disait encore que « pour l'étranger qui aperçoit des nobles et des moines Castillans, errant dans les allées romantiques, ce sont autant de sombres Werther, de sinistres Catilina, qui méditent ou quelque suicide ou quelque conjuration » — un attrait mystérieux restait pour ce peuple, oublié dans ses Sierras, d'une énergie intérieure indomptable. L'âme était éprise; on condamnait et on admirait en même temps. Stendhal trouvait sublime ce combat surhumain, et ne cachait guère son enthousiasme : « J'ai la tête farcie d'écrits sur l'Espagne de 1808 », disait-il, « de cette Espagne ignorante, fanatique, héroïque. Le sujet m'a fortement intéressé. »

Une nouvelle Espagne était découverte. Après la lutte sauvage, éclairée sinistrement par ses flammes d'orgueil, on

parcourait ces contrées à l'aide de bons guides et d'itinéraires descriptifs. On goûtait et on admirait le paysage, suprêmement romantique. Les ruines du passé se ranimaient. Le Cid revenait à ses exploits glorieux et à ses conquêtes. Les saints émaciés sortaient encore de leur cloître. Les couleurs venaient spontanément à la palette des peintres. Elles n'ont pas manqué d'exercer une puissante séduction sur Chateaubriand. Le « Voyage pittoresque » de Laborde y aidait, et la charmante fille de Laborde, la comtesse de Noailles, se promenant et rêvant avec le poète épris d'amour dans les solitudes de Grenade, redoublait l'enchantement. Heureux qui en terre d'Espagne pouvait comme Chateaubriand entrelacer au récit des aventures des héros chrétiens et mauresques des temps passés, les aventures de son cœur, cacher le feu de sa passion dans l'histoire suavement tragique de deux élus qui s'aiment, poursuivis par une destinée cruelle et qui finissent par le renoncement et la mort. On doit au peintre poète, aux grandes images, aux larges horizons, les premières esquisses éclairées et sereines du caractère espagnol, « à la fois grave et passionné », ayant « quelque chose de pompeux et de résigné, comme le christianisme qui le forma dans ses fêtes, et le soumit à ses sacrifices ». Il est nu, ce peuple de Pélage, « il demande l'aumône, mais il a le sentiment de sa haute origine ; il sait qu'il est l'immortel héritier d'un royaume impérissable. De là sa juste fierté ». — « On ne remarque chez cette nation aucun de ces airs serviles, aucun de ces tours de phrase qui annoncent l'abjection des pensées et la dégradation de l'âme; la langue du grand seigneur et du paysan est la même, le salut le même, les compliments, les habitudes, les usages sont les mêmes ».

L'image d'une Espagne calme et grave, terre de martyrs et de héros (le voyageur, dira encore Chateaubriand, « n'ira plus aujourd'hui admirer l'héroïsme et la fidélité sur les ruines de Sagonte, il lui suffira de s'arrêter à Saragosse ») s'ajoutait obstinément, comme héritage pour les romantiques, l'image decette autre Espagne qui noircissait les traits des vaillants stoïciens et contempteurs de la mort, plongés dans le silence et dans le mystère, l'Espagne sauvage, stérile et déserte, l'Espagne des grandes misères et des grandes dorures, exilée de la joie et du bonheur véritable, bonne

pour les sensations les plus âpres et les plus poignantes, telle que la décrivait, dans le siècle de Racine, Mme d'Aulnoy dans ses « Lettres » trop célèbres, où puisait abondamment le chef des romantiques, le poète de « Ruy Blas ». N'ont-elles pas donné du noir et du sombre au tableau romanesque *Don Alonso ou l'Espagne*, que traçait avec une aisance infinie M. de Salvandy, à la veille des manifestes sonores de Hugo, et dont Gœthe même devait se complaire? Et n'est-ce point le tragique et le sombre qui hantent et qui séduisent notre imagination, bien plus que l'aimable et le riant? Je vois que nulle autre Espagne ne s'est gravée dans le cerveau si ample et si pénétrant de Taine, qui a si bien compris la poésie et l'âme des Pyrénées. On a peine à le voir s'abattre sur le terrifiant dans ses pages si limpides, décrivant le tempérament de l'Espagnol, formé dans ses pays d'étés brûlants, de bise perçante, parmi tant de contrastes physiques, aussi dur et aussi énergique que le pays, résistant et tenace, de détente terrible et roide, traînant une vie sans épanchement, uniquement capable d'éclater violemment dans l'explosion exagérée de la passion.

Victor Hugo était à ses débuts, rêvant encore à ses *Odes et Ballades*, et à ses *Orientales*, que les *Réminiscences* et les *Observations* sur l'Espagne se suivaient copieusement dans la terre que devait fertiliser l'imagination des romantiques. Le *Petit diable boiteux de la Vieille Castille* s'amusait à entasser ses peintures discrètement éblouissantes et féroces des Espagnols à l'âme si hautaine et dédaigneuse, et d'une fierté stoïque déconcertante; et nous débite ses histoires de brigands; renchérit sur le caractère fastueux du peuple, qui lui paraît le plus théâtral du monde, riche en femmes perfides en amour, mais vaillantes comme les hommes, cachant, comme éventail, un poignard passé dans une de leurs jarretières. Poignards, manteaux et mantillas, chapeaux de toreros, castagnettes et scapulaires : voilà ce qu'on rencontre constamment dans ce pays brûlé de soleil. Des poignards encore, des moines, des brigands, des femmes jalouses et vengeresses dans un tableau de *Madrid*, qui précède de quatre ans les *Orientales*, et offre au public ses peintures des mœurs et des usages des Espagnols. Mais les couleurs ne sont pas outrées. On y voit percer un vif désir de s'abandon-

ner aux caprices, aux dangers et aux délices de ce pays de magie et de merveilles. Une Parisienne y mêle ses soupirs : « L'Espagne! Toutes les cordes d'un cœur romantique se meuvent à ce nom, caressées qu'elles sont par cette muse des souvenirs merveilleux et des magiques réalités! Ah qui me transportera comme vous au milieu des allées d'orangers, de myrtes et d'aloès, le long des ruisseaux qui roulent de l'or dans leurs flots!... De nobles chevaliers au panache rouge et flottant, savourent auprès de leurs nobles dames le kérès, qui fume dans leurs coupes d'or ».

* * *

C'était l'Espagne mauresque, l'Espagne arabe, Grenade, l'Alhambra, Cordoue, Séville, les palais et les patios enchantés, les Abencérages, les Xarifa, les Fatimas, les régions du Midi les plus remplies de rêves et de mystères, qu'on croyait à moitié africaines encore, ces ruines, ces murs, ces arabesques fantastiques, ces souvenirs des beaux siècles de la domination orientale, remplies d'amour, de poésie, exhalant les chansons les plus ardentes et les plus voluptueuses, qui exerçaient sur l'âme et la fantaisie des romantiques la plus forte des séductions. On se passionnait jusqu'à la folie à ces romances qui chantaient les exploits et les amours des derniers rois Maures et de leurs femmes et esclaves. Elles se détachaient avec aisance du grand *Romancero*, cette épopée vivante de l'Espagne, cette Iliade sans Homère, comme on l'appelait; et on les supposait toutes très anciennes, très vraies, primitives, sans l'ombre d'altération et de pastiche, évidemment composées par des poètes arabes, témoins des événements tragiques, des aventures galantes et tendres qu'on exposait dans ces tons si fiers et à la fois si touchants.

Ces chansons n'étaient pas sans doute une découverte des romantiques. Dès le commencement du XVI^e^ siècle, l'Histoire de l'Abencérage et de la belle Xarifa se répandait en France, comme dans le reste de l'Europe, et les *Guerres civiles de Grenade* de Ginez Pérez de Hita, qui, avec force détails, et avec des couleurs déjà romantiques et de vifs contrastes, racontaient l'histoire des amours des Zégris et des Aben-

cérages et l'acharnement des combats entre Maures et Chrétiens, était lue avidement en France, deux siècles et demi avant qu'on imprimât la belle traduction de Sané. Les femmes savantes et rêveuses y puisaient à pleines mains. M^lle^ de Scudéry et M^me^ de Lafayette s'en inspiraient pour leurs nouvelles sentimentales. Le tendre ne se trouvait-il pas au berceau du sauvage et du primitif? Tout l'enchantement de l'Orient ne venait-il pas se concentrer dans Grenade, ses plaines et ses jardins souriants? Plus qu'un caprice, ces fantaisies mauresques étaient une mode durable et d'effet immédiat, immanquable. Florian, satisfait, de son *Précis* mauresque, prétendait plaire même aux Espagnols : « O vous, généreux Espagnols, peuple vaillant et magnanime, je vous offre des récits où vous trouverez les deux sentiments idoles de vos grandes âmes, l'honneur sacré, le brûlant amour ». L'amour, passablement brûlant, était dans le cœur de Chateaubriand, lorsque le grand homme promenait sa belle imagination à Grenade, montait à l'Alhambra et se pourvoyait de beaux sentiments, de superbes images, d'une fête de lumière, de couleurs éclatantes, pour sa nouvelle d'Aben Hamet le dernier Abencérage et de Blanca, chrétienne, du sang du Cid. C'était bien le milieu poétique et grandiosement silencieux qui lui convenait. Les siècles d'histoire, les tragédies d'amour les plus poignantes et les plus mystérieuses venaient s'éteindre ici et donnaient les derniers frémissements de passion et d'amour. Nulle part le génie ne pouvait trouver sa demeure et se croire à l'Alhambra, dans un édifice des Mille et une Nuits plongé dans le rêve. Le ravissement du poète s'étale avec son luxe d'images. Et il brode ses arabesques en songeant à la finesse et à la variété des arabesques du palais magique, à cette architecture de dentelles faite pour la demeure du voluptueux, du religieux et du guerrier, « espèce de cloître de l'amour », assure-t-il, « où sont encore retracées les aventures des Abencérages, retraite où le plaisir et la cruauté habitaient ensemble, et où le roi maure faisait tomber dans le bassin de marbre la tête charmante qu'il venait de caresser ». Le cadre fastueux vaut bien la faible intrigue amoureuse de la nouvelle; et vous gardez la vision de ces légères galeries, ces canaux de marbre blanc bordés de citronniers et d'orangers

en fleur, ces cours solitaires, ces voûtes allongées des portiques, à travers lesquelles s'ouvrent d'autres labyrinthes, cet azur du plus beau ciel, se montrant entre les colonnes qui soutiennent une chaîne d'arceaux gothiques.

Le gothique, autre passion des romantiques, s'alliait harmonieusement au mauresque, et renfermait dans ses arcs et dans ses ogives l'âme du Moyen Age, toute en soupirs et tendue vers le ciel. Il fallait le revivre, ce grand âge, retrouver les élans de l'âme et du cœur, les fortes passions, les miracles, la dévotion perdue, l'acier de la volonté, l'âge des grands rêves à l'ombre des vieilles tours et des châteaux crénelés. L'Espagne n'avait pas subi l'outrage des siècles; elle était restée héroïque, sans langueurs et sans défaillances. Stendhal n'hésitait point à regarder le peuple espagnol comme le représentant vivant du Moyen Age. Et c'est une quintessence de vie, un reflet de cet âge de guerriers et de cathédrales que les romantiques cherchaient dans le *Romancero*, avec leur fièvre du nouveau, du tragique et de l'aventureux. C'était une mine prodigieuse de poésie et d'histoire qu'on exploita sans relâche, l'Éden retrouvé par Victor Hugo pour ses magnifiques rapsodies et ses épopées solennelles — toujours persuadé que ce recueil, ce collier de perles, comme l'appelait Hegel, refondait dans un nouveau moule deux Iliades, l'une gothique, l'autre arabe.

Le génie espagnol ne pouvait se manifester plus spontanément que dans ces romances si laconiques, à l'allure si martiale. Quoique médiocrement traduites, celles du Cid frappaient le public français un demi-siècle avant le sonore manifeste romantique. Ce fut le tour de Creuzé de Lesser d'adapter les romances détachées de cette étrange Iliade au goût des contemporains, déjà épris de l'Espagne, en quête d'émotions, portés vers l'atroce, le passionnel et le truculent. Ils étaient mieux favorisés dans cette tendance par les adaptations d'Émile Deschamps et par celles d'Abel Hugo, dont les « Romances historiques » étaient restées fidèles à l'esprit de l'original; elles frappèrent l'imagination du grand chef des romantiques, qui les élabora fantastiquement pendant toute sa vie.

Voici donc sortir des ténèbres des siècles, avec leur instinct sauvage de primitifs, champions de la chevalerie, de l'hon-

neur et de la foi, prêts au combat, forts dans la souffrance, dans l'amour comme dans la haine, défiant la mort, Dieux et démons à la fois, conquérants, vengeurs, conspirateurs, pénitents, les héros du cortège superbe glorifié par le *Romancero*, la voix du peuple, l'âme d'une nation entière : le Cid, Rodrigue, Julien, Boabdil, le Maure Tarife, Bernardo del Carpio, Fernán Gonzales, Don Pédro, Alvar de Luna, d'autres héros de l'histoire et de la légende, tous grandis, démesurément grandis, les élus pour le triomphe du bien et du mal. On prononçait un nom et l'âme tremblait; la fantaisie retrouvait ses ailes.

Ajoutez pour l'enrichissement du romanesque et l'approvisionnement des sentiments de fierté et d'orgueil, de dignité et d'honneur chevaleresque, la connaissance du théâtre espagnol des pièces de Lope et de Calderón, de Tirso, de Moreto, d'Alarcón, perdues dans les « Choix » qui précèdent le mouvement romantique, et mises en vogue par l'enthousiasme des Allemands et les travaux de Schlegel et de Tieck. L'admiration parut d'abord excessive. Sismondi annonça la révolte. Mais enfin on se déclare vaincu. Les romantiques devaient-ils céder aux grands classiques, démentir Corneille dans leur fureur d'hispanisme? Et les imitations, les adaptations, les contrefaçons suivirent. Et on peupla les scènes d'Espagnols fiers, jaloux et dévots; on reprit les anciennes intrigues; on réhabilita l'ancienne morale : « a secreto agravio, secreta venganza » : on prodigua les escalades, les enlèvements, les duels. Le Cid reparaissait dans le drame de Lebrun, victorieux en France, comme dans la vieille Espagne. Les grandes tueries se reproduisaient dans les petites pièces, si sobres, si exquises et si cruelles du *Théâtre de Clara Gazul* de Mérimée. Même les railleries et les bouffonneries des « graciosos » trouvèrent grâce. Le comique mêlé au tragique rentrait dans l'idéal des adeptes de la nouvelle école. Calderón l'emportait sur Shakespeare. Les romantiques pouvaient encore se jeter sur les romans, les nouvelles de mœurs, les nouvelles picaresques, pour retrouver une image de l'Espagne adaptable à toutes les ferveurs de l'imagination, riche en couleurs, l'Espagne toujours portée à la noblesse, à l'ardeur, à l'héroïsme, même dans ses haillons et ses dévergondages. Les romantiques se piquaient-

ils d'être ou de paraître exacts, en quête comme ils étaient de la couleur locale, n'aspirant qu'à donner des tableaux vrais et réels? C'était bien en terre d'Espagne et dans les portraits de ses peintres et artistes qu'ils retrouvaient la vérité la plus austère, le réalisme le plus cru, la nature spontanée, sans convention, dans sa nudité, effrayante. Les amateurs de contrastes, cherchant le beau même dans l'horrible, passionnés pour le grotesque, durent applaudir aux peintures offertes par Gautier, partager ses goûts, et rechercher des émotions et des frémissements dans les toiles de Valdès Leal, de Zurbaran, surtout dans celles de Ribera, abordant de préférence les sujets sombres et lugubres, prêts à revêtir, disait le peintre poète du *Voyage d'Espagne*...

> « *d'une étrange beauté*
> *ces trois monstres abjects, effroi de l'art antique,*
> *la Douleur, la Misère et la Caducité.* »

Ces mystiques des terres brûlées de l'Espagne, ces ascètes de la foi la plus rigide, capables des plus fiévreuses exaltations, méprisant le commun, brisant toute convention, insociables, espèce de rochers perdus dans la forêt humaine, par leur ténacité si âpre et si résolue, et par l'ardeur de l'âme, étaient considérés par nos romantiques comme des vaillants en amour, maîtres et seigneurs des grandes passions, tous agenouillés à l'autel de la femme qu'ils adorent, qu'ils protègent et défendent et pour laquelle ils donneraient un royaume, ils sacrifieraient leur vie. Une fois la femme vaincue, ils se renferment dans leur forteresse qu'ils déclarent inexpugnable; ni Dieu ni l'enfer ne les ébranlent; jaloux, ils se font monstres et vengent l'offense réelle ou imaginaire dans le sang et dans la mort. Ce sont bien les romantiques qui ont donné une vie nouvelle à Don Juan; ils ont assimilé cette légende du perpétuel séducteur qui secondait les exploits et les folies d'amour de Lord Byron. C'était au delà des Pyrénées que le plus formidable des amants, couronné des trophées de l'éternel féminin, devait avoir son berceau. Mérimée venait de retrouver ses traces à Séville, et, brièvement, comme d'habitude, il retraçait l'Odyssée des conquêtes et des ravages d'amour dans les *Ames du Purgatoire*. Et c'est bien à Mérimée

que revient l'idée primitive du pastiche donjuanesque de Dumas, qui, maladroitement, dépourvu de l'art du grand maître, accouplait la légende du séducteur de Séville à l'histoire de la conversion d'un autre pécheur de grand style, Don Juan de Marana.

Ange ou démon, victorieuse ou vaincue, la femme espagnole exerçait un attrait puissant, voire la plus singulière des fascinations. Nous ne concevons plus aujourd'hui, dans notre vie sensée et monotone, les délires des romantiques pour ces êtres privilégiés que la main de Dieu forma dans une heure de caprice et d'ardent amour. Nous déciderons-nous à un voyage en Espagne rien que pour rencontrer une belle Andalouse, jouir d'un de ses sourires, qui fend notre cœur et ouvre notre ciel, et nous met en extase, comme elle mettait Alfred de Musset, rêvant de son idole, « le printemps sur la joue et le ciel dans le cœur » :

« *J'irais tout simplement*
me mettre à deux genoux par terre devant elle,
regarder dans ses yeux l'azur du firmament
Et pour toute faveur la prier seulement
De se laisser aimer d'une amour immortelle »?

Pourrions-nous nous échauffer à un amour tout d'imagination et de rêve, comme celui que nourrissait Sergy, le héros de Nodier, qui gardait dans son cœur le sujet de ses rêveries et se passionnait au roman secret de sa pensée, jusqu'à ce qu'il arrivât dans son château d'Espagne pour jouir de l'apparition fantastique de son Inès de las Sierras? Vues dans la réalité et non comme fantômes d'amour, ces créatures d'enchantement, tout instinct, et force élémentaire, si elles ne reproduisent la fierté résolue, le stoïcisme, la passion et la douleur condensées des Dolorida, telle que la concevait Alfred de Vigny, sont toute grâce et tout charme, reines véritables du royaume de l'amour et de la volupté. Ces prodiges de femmes naissaient en Andalousie plus belles et plus séduisantes qu'ailleurs. C'est l'avis de Stendhal, qui les rencontre dans sa forte imagination, « à la démarche si vive et légère..., laissant apercevoir un cou-de-pied charmant, un teint pâle, des yeux où se peignent toutes les nuances les plus fugitives

des passions les plus tendres et les plus ardentes ». Le charme le plus surprenant de ces êtres célestes, à l'œil averti de nos romantiques, étaient les petits pieds. Trois danseuses ravissent l'auteur des Trois Mousquetaires à Séville; et il les chante dans de mauvais vers : « J'ai vu de petits pieds sortant de robes blanches, broder des pas capricieux... Ainsi l'on peut jeter sous vos pieds blancs... Fleurs et diamants étoilés. Nous y jetons nos yeux et nos cœurs et nos âmes... ». Et Gautier affirmait qu'on trouverait aisément des pieds de femme à tenir dans la main d'un enfant. Et il ajoutait que les Andalouses étaient très fières de ce privilège et qu'elles ne tarissaient pas en plaisanteries sur les pieds et les chaussures des femmes du Nord. « Avec les souliers de bal d'une Allemande, on a fait une barque à six rameurs pour se promener sur le Guadalquivir; les étriers de bois des picadores pourraient servir de pantoufles aux ladies. »

* * *

Dans la grande famille des romantiques hispanisants, évidemment, Victor Hugo, Mérimée et Gautier tiennent la première place. Ils étaient considérés comme les grands maîtres qui donnaient le mot d'ordre et les lumières indispensables pour l'exploration du pays exotique. Le chef surtout, qui livra avec *Hernani* la grande bataille romantique, et parut bouleverser le monde avec ses manifestes et la poésie révolutionnaire se vit bientôt placé à la tête des hispanisants comme arbitre et roi. Et on a renchéri sur son génie espagnol, la couleur espagnole de son imagination, l'allure espagnole de son style, porté à l'éternelle antithèse, à l'amplification et à l'emphase. En vérité, ce « grand d'Espagne de première classe de la poésie » n'est pas plus espagnol que tout autre Français de superbe imagination de son époque. Ce qui vraiment le caractérise, c'est l'impression durable qu'il a rapportée de son séjour en Espagne lorsqu'il n'avait que douze ou treize ans, la fermeté et la constance de ses souvenirs, gravés pendant une vie entière dans son âme, et décisifs pour le choix de ses sujets, l'amour, la préférence pour l'Espagne dans son

cœur. N'a-t-on pas dit que la meilleure part du génie se compose de souvenirs? Nos guides les meilleurs ne marchent-ils pas à travers de ce monde ramenés toujours à ces rayons de soleil qui brillaient dans l'âge le plus tendre, aux premiers épanouissements et ravissements de leur âme? Leopardi n'a-t-il pas fait de ses réminiscences d'enfance, de ses moindres idylles de l'âme la poésie la plus robuste et la plus touchante de sa vie? Victor Hugo n'avait vu qu'un coin de l'Espagne, et tout enfant qu'il était, il voyait passer devant ses yeux les reflets de l'Espagne secouée par les luttes auxquelles son père avait eu sa part dans une campagne mémorable, une Espagne sombre, tragique et héroïque. L'enfant impressionnable se remplissait de visions superbes. Sa palette amassait ses couleurs pour l'avenir. Toute la grande passion de Hugo pour l'Espagne est dans ses souvenirs d'enfance. Et vous n'aurez qu'une perpétuelle évocation de ce qui s'est passé dans son âme vierge à l'aspect de ces couvents et de ces bastilles : la cathédrale de Burgos aux gothiques aiguilles, les toits d'Irun, les tours de Vitoria, les palais de Valladolid, « fiers de laisser rouiller des chaînes dans leurs cours ». Un monde sommeille en lui, et lorsqu'il s'éveille et que la fièvre de la création le prend, ce monde surgit soudain; il grandit et se fait de plus en plus resplendissant. Revient-il en Espagne, mûri d'expérience, maître de son grand art, bien des années après le triomphe de ses drames espagnols, il s'arrêtera aux frontières du pays de ses rêves, passera par San Sebastian, Irun, Fuenterrabia, et il ne découvrira rien qu'il n'ait déjà connu et renfermé dans son âme, toujours livrée à ses premières impressions. « Pays unique », « décrépit » et « neuf » quand même — « grande histoire, grand passé, grand avenir, présent hideux et chétif. O misères! O merveilles! On est repoussé, on est attiré ». Jamais Victor Hugo ne connut le théâtre des grands exploits de son Cid, les Asturies et la Galice; et cependant il n'a pas manqué d'évoquer de préférence ces lieux mêmes : bien sûr que sa faculté maîtresse de saisir l'âme obscure des choses ne le quittait jamais.

Oui, on l'a raillé constamment pour ses fautes et extravagances dans ses étonnantes et éblouissantes peintures de l'Espagne, de ses fantasmagories poétiques; on l'a accusé

d'avoir faussé l'histoire, altéré les noms, le langage, le costume, les caractères, déformé les légendes; on a trouvé risibles ses prétentions à la vérité et à l'exactitude, qui étaient d'ailleurs la manie de presque tous les romantiques, l'érudition étalée, les velléités d'antiquaires et d'épigraphistes, son galimatias héraldique; on a complaisamment mis en lumière l'amas de bévues qu'il a entassées dans le cadre historique et le décor géographique de ses drames *Hernani* et *Ruy Blas* et dans ses fragments de grandioses épopées. *Hernani* n'est-il pas une mystification, où la prétendue couleur locale remplace la vie des personnages? Ce Charles V qui lance sa roulade d'antithèses devant le tombeau de Charlemagne! Le spectre livide de Philippe II se promenant une fois encore sur la scène! Les solennelles déclamations humanitaires d'Hernani, le bandit qui a l'âme d'un grand seigneur! L'histoire défigurée, le morcellement capricieux des « comedias » de Alarcón, de Tirso, de Calderón, dans *Ruy Blas!* Ce grotesque rampant vers le sublime! Pas même l'apparence de la vérité et du vraisemblable dans ces grandes fresques hispaniques peintes à coups de brosse. Jamais la douceur, toujours le hautain et le farouche, l'excessif et le violent du caractère de l'homme, réfléchi dans l'aspect de la nature.

Et cependant, si défigurées qu'elles paraissent, ces « cosas de España » dans l'idéalisation et dans l'élargissement de l'histoire de ce grand créateur d'images et de ce splendide Seigneur de rythmes, vous n'échappez point à l'enchantement et à la fascination qu'elles produisent. Partout chez lui, même dans l'absurde, la poésie jaillit en flots continuels. Ne vous entêtez pas des faits réels; la Muse divine n'a point souci de l'exact, elle regarde de ses yeux d'enfant, elle chante et passe outre. Le charme musical est dans l'âme de cette création nouvelle d'une Espagne refaite dans une puissante imagination, l'Espagne victorhugoienne plus terrifiante et plus noble qu'elle n'est réellement. Une symphonie fantastique vaut bien une chronique fidèle qui supprime le mystère et efface l'ineffable. Vous reprochez le manque de psychologie dans le développement des caractères qui vous apparaissent tout d'une pièce : or c'est découvrir un rapprochement singulier avec l'art des Espagnols. Les grands poètes d'Espagne

évitaient-ils les brusques élans, se souciaient-ils d'approfondir, s'égarant dans le labyrinthe du cœur humain, comme faisait Shakespeare? Un ami hispanisant disait : « Ces fantoches de Hugo laissent tomber quelques-uns des vers les plus magnifiques que lèvres humaines aient jamais prononcés. »

S'il n'est pas créateur d'âmes, Hugo a bien su donner une vie puissante aux époques tragiques qu'il choisissait, roulant dans les abîmes des siècles. Ces légendes, ces portraits noirs, vus avec une évidence frappante, reproduits avec un incroyable relief, le « Jour des rois », le « Petit roi de Galice », ces grandes voix d'exécration, les anathèmes lancés dans les foudres et les tempêtes, qui pourra jamais les oublier?

Il est déconcertant d'opposer l'Espagne de Mérimée à celle de Théophile Gautier, et difficilement on rencontrera deux esprits aimant l'Espagne d'un même amour, aussi différents l'un de l'autre que le concis et sobre auteur de *Carmen*, d'une part, et l'apôtre du flamboyant, le peintre du *Voyage en Espagne*, d'autre part. Ils ont bien su tous deux que le pays le plus fertile pour l'imagination poétique offrait, comme disait Balzac, un sol qui, à lui seul, était un drame vivant, et ils ont eu pour l'Espagne, où Mérimée est revenu constamment, une curiosité inépuisable. Mais leur caractère, leur génie, la façon de concevoir l'art, la vie et le monde étaient aux antipodes. Ce que Mérimée recherche en Espagne, c'est l'homme, la bête humaine qui s'épanouit à la vie, le primitif avec sa sève puissante et sauvage. L'homme est comme supprimé dans la création de Gautier. Il ne voit que le paysage, le décor extérieur. L'âme humaine doit bien exister, mais elle est passée aux pierres et aux végétaux, qui ont seuls leur langage et une vie puissante chez Gautier. Il était né peintre et il a voulu être poète. Pas de paysages dans les récits et les petits drames espagnols concentrés de Mérimée; par exception quelques lignes rapides qui servent comme note de soutien à la symphonie tragique qui se déroule. De la couleur locale il peut se passer, allant droit à l'âme, aux sentiments, aux passions élémentaires de ses héros, superstitieux et dévots sans doute, mais plus épris de la terre que du ciel. Dépourvu de sensibilité et

même d'imagination, adorant la matière, la forme belle, Gautier ne pouvait que reproduire avec sa riche palette des couleurs éblouissantes, le monde matériel, donner une peinture frappante du sol et de l'art de l'Espagne. L'un s'absorbe dans l'action, l'autre dans la description; Mérimée se passionne pour le dramatique, Gautier pour le pittoresque. Ce qu'ils ont de commun c'est l'indifférence pour le rêve et les vagabondages dans le chimérique et le fantastique. L'œil pour la vision la plus sûre et la plus détaillée est toujours bien ouvert. Ils voient nettement ce qui est de leur domaine, les choses de l'âme l'un, le terrestre l'autre, et l'évocation de l'humain et du terrestre est de la plus surprenante énergie. N'exigez pas de Gautier, peignant l'Espagne, des qualités de psychologue, puisque l'âme a si peu d'intérêt pour lui et qu'il n'en a aucune connaissance véritable. L'amour est superflu; les statues sont préférables aux femmes. La chaleur du cœur a dû le quitter dès l'enfance. Le merveilleux chez Mérimée c'est qu'il donne dans une forme sculpturale la vie la plus débordante de sentiments, les frémissements et les rugissements de la passion la plus farouche et la plus indomptable. En apparence avec la froideur et l'impassibilité d'un opérateur qui tranche, inexorable, dans la chair, se surveillant toujours pour ne pas trahir sa sensibilité, l'émotion et l'attendrissement, n'épargnant pas l'amertume, l'ironie blessante. Et il était si délicat et d'une si exquise finesse! Le plus franchement aristocrate parmi les romantiques, il préfère les bas-fonds de la société pour exercer son art. Il aime profondément le peuple espagnol fier et rude, qui va droit à son but, ces natures élémentaires, qui n'ont ni réflexions ni repentir et qui agissent plus qu'elles ne parlent. Il les a fréquentés et bien connus, ces originaux de l'Espagne; il est entré dans tous les plis de leur âme. Les bandits et les toréros, les bohémiens et les contrebandiers, les soldats et les muletiers, les galants qui soupirent à la grille de leurs idoles, les héros des « ventas » et des tristes auberges étaient comme de sa famille. Ils étaient si francs et si violents, brusques et hautains, hommes sans pitié, courant au crime pour satisfaire leurs passions brûlantes. Si la bête est déchaînée, il n'y aura pas de force qui l'arrête. Voyez Carmen, cette ravissante petite bête de proie, qui exerce un

attrait si mystérieux et si terrible, créature d'instinct, cruelle et naïve à la fois, semant le malheur en parfaite inconscience, femme si frêle et si gracieuse et d'une vigueur d'athlète, criant son amour et son dédain même sous le poignard qui l'achève. Toute une Odyssée, les destinées les plus tragiques, racontées sans un frisson, dans un court récit qui est un drame complet, à lignes si sobres et comme taillées dans le marbre. C'est la forme lapidaire de tant d'autres récits, auxquels les scènes du *Théâtre de Clara Gazul*, servent comme de prélude, où les horreurs s'entassent et tant de meurtres s'accomplissent.

Ce monde est bien triste; mais l'art est si prestigieux que les scènes les plus féroces ne nous répugnent guère et exercent leur attrait, sans doute supérieur au charme produit par les tableaux si lumineux de Gautier, frappé de la vision de l'extérieur, délayant ses couleurs dans ses eaux fortes, que nul ne savait dessiner aussi exquisement et aussi vigoureusement que lui, capable de donner de l'expression et de la vie, des yeux bleus aux montagnes les plus âpres et sauvages et de reproduire à l'évidence les traits les plus troublants ou les plus ravissants d'une peinture ou d'une sculpture, comme la Sainte Casilde de Burgos,

> « *Distillant un rubis, par chaque veine ouverte,*
> *Et les seins déjà morts, beaux lis coupés en fleur,*
> *Blancs comme les morceaux d'une Vénus de marbre,*
> *Dans un bassin d'argent gisent au pied d'un arbre.* »

Le voyage d'Espagne a été le grand rêve des romantiques. Réussir à le réaliser était pour eux le comble du bonheur. Il faut renoncer à donner ici d'autres souvenirs. Nulle part le ciel n'était aussi radieux, la lumière aussi éclatante, l'air aussi pur, les couleurs aussi ardentes qu'en terre d'Espagne. Alfred de Vigny aurait voulu se délivrer de ses méditations solitaires en visitant l'Espagne et il enviait son bon ami Gaspard qui arrivait avant lui dans cette terre promise. Terre de délices aux yeux si tendres d'Alfred de Musset, remplie d'anges adorables, des plus belles femmes du monde. Pouvoir atteindre à ces vieux palais, où ces divines beautés montent et descendent, voir la plus séduisante se pencher

au bruit d'une sérénade, lui sourire à lui, quel enchantement, quelle ivresse! Flaubert n'avait vu qu'un petit bout de l'Espagne dans une excursion à Fontarabie, qu'il fit un an avant la grande promenade espagnole de Dumas, et il partait avec un regret poignant. Cette terre l'avait conquis comme une sirène. Je voudrais y vivre, s'écriait-il. On l'aime dès qu'on met le pied sur son seuil.

Les Espagnols les plus délicats et les plus scrupuleux ont beau se fâcher des altérations arbitraires que les romantiques étrangers ont fait constamment subir à leur patrie. Franchement, tout n'a pas été délire et tromperie. Même en travaillant sur le rêve et le faux, la fantaisie a créé des tableaux qui défient les siècles et restent gravés dans notre âme. Et on reconnaîtra aisément que ces perpétuelles distractions, les vagabondages des romantiques ont contribué autant que les études les plus exactes et les plus consciencieuses à faire connaître et aimer l'Espagne. Quelle tristesse qu'une vie sans le confort de nos fantômes et de nos douces chimères! S'ils n'existaient pas quelque part, ces beaux rêves, ces magiques châteaux en Espagne, il faudrait les créer pour en jouir. L'Espagne a servi d'auxiliaire à la fantaisie et je dirais d'opium pour la génération des romantiques. Ce qu'elle peut être, ce qu'elle sera pour les générations actuelles et celles qui suivront, je n'ose pas le prédire.

ARTURO FARINELLI.

FAUST ET AHASVÉRUS

L'influence de *Faust* — du premier *Faust* surtout — offre, en littérature comparée, un objet d'étude typique d'une richesse exceptionnelle. Il est peu d'œuvres dont on ait pu suivre aussi loin le sillage dans toutes les formes d'art du Romantisme européen. Bien ou mal compris, déformé, vulgarisé même, mais toujours prestigieux dans ses adaptations diverses, le drame de Gœthe nous paraît avoir dominé tout le siècle et créé chez beaucoup d'artistes — souvent parmi les plus grands — une sorte d'obsession, une tentation de reprendre l'immense sujet sur des données nouvelles, d'entrer dans le cercle des idées qu'il évoque, de faire revivre les scènes et les caractères qu'il impose à notre imagination.

Pour la France, cependant, un doute subsiste. Les études de P. Lasserre, de Texte, de M. Fernand Baldensperger, de M. Auguste Dupouy, d'autres encore, ont permis de suivre de près cette destinée de Faust parmi nous. C'est sur l'importance, sur la qualité même de son action, que les critiques ne sont pas d'accord. Brandès prétendait que la France avait été en somme le seul pays d'Europe à ne rien comprendre au chef-d'œuvre. Sans aller jusque-là, beaucoup seraient tentés de réduire son influence à des imitations tout extérieures, à des suggestions, sans plus, l'essence même du drame restant étrangère à toutes nos traditions de clarté, tandis que d'autres affirment que peu de livres, en fait, ont remué plus profondément la pensée française.

L'enquête reste ouverte. Nous voudrions seulement y contribuer en rappelant le souvenir d'une des œuvres du Romantisme que le drame allemand a le plus directement inspirées, sans la sauver pourtant de l'oubli. M. Fer-

nand Baldensperger, dans son ouvrage capital sur *Gœthe en France*, déplorait qu'en 1903 « de nombreuses voix aient pu, en célébrant le centenaire d'Edgar Quinet, amplement citer *Ahasvérus*, sans même rappeler le souvenir de *Faust*. » C'est plutôt du contraire que l'on aurait à se plaindre aujourd'hui.

Négligence imméritée : l'étrange Mystère, paru en 1833, nous présente, par rapport à *Faust*, beaucoup plus que des souvenirs fugaces, beaucoup mieux que l'influence diffuse dépistée dans des ouvrages souvent plus médiocres. Il s'agit bien ici d'une imitation directe, que l'auteur n'a nullement cherché à dissimuler. La plupart des critiques que nous citions plus haut ont indiqué le rapprochement, et, dans cette Revue même, en 1931, M. Glaesener l'a signalé à propos de la légende du Juif Errant. Mais l'étude, à notre connaissance, n'a jamais été poussée à fond. Elle en vaut peut-être la peine, par le témoignage qu'elle nous apporte sur la fortune du chef-d'œuvre en France, par le caractère original des fragments qu'il a inspirés à Quinet, par leur ampleur, par leur valeur littéraire enfin, fort loin d'être négligeable.

*
* *

Quinet était un des esprits de sa génération les mieux préparés à subir l'influence de Gœthe. M^me^ de Staël — dont sa mère lui faisait lire les œuvres à dix ans! — lui avait rendu familiers de très bonne heure les noms des drames et des héros les plus célèbres du maître de Weimar. Parcourons ses lettres de jeunesse : en novembre 1823, il signale à sa mère « un petit drame imité de Gœthe » par Bayard, auteur dramatique charolais; en février 1824, « une pièce dramatique que vient de publier Byron dans le genre de Faust ». Il associe au souvenir du grand poème les confidences de sa propre vie. Au début de 1824 (il a vingt ans), il lutte, apprenti stoïcien, contre un amour tyrannique : quelle arme serait préférable aux sarcasmes diaboliques? « Il y a pour moi, écrit-il à M^me^ Quinet, le plaisir de Méphistophélès à me railler de mes sentiments les plus profonds. J'aime, par une bizarrerie inconcevable, à parodier l'image

sacrée qui survit dans mon âme, à la déprécier, à la honnir ». Satanisme un peu puéril, aussi anodin que celui qui s'exprime à la même époque dans son premier ouvrage, les *Tablettes du Juif Errant*, médiocre ébauche d'*Ahasvérus*. Mais voici qu'un de ses amis intimes se prend au piège sentimental qu'il avait su lui-même éviter; Quinet le délivre par son persiflage, et lui raconte, en guise de consolation, la vie de Gœthe, « ses amours avec celle qui fut depuis la Marguerite de Faust ». Dangereux récit : l'ami trop sensible a tôt fait de découvrir une Marguerite, et lui présente imprudemment Méphisto qui se ravise aussitôt et s'éprend à son tour : « C'est Marguerite, c'est mieux qu'elle. Je suis plus tremblant que lui... Nous l'aimons comme une pensée idéale, sans rivalité et sans haine ».

Enfantillages... Mais quand, l'année suivante, Quinet se mettra décidément, après bien des tâtonnements, à l'étude de la pensée allemande, quand il entreprendra la traduction des *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* de Herder, il ne tardera pas à retrouver sur son chemin l'œuvre dominatrice du plus grand poète de l'Allemagne d'alors. Connaissant bien la langue, il put — immense avantage — lire dans le texte les ouvrages si maltraités par leurs premiers traducteurs. Lorsqu'il partit enfin, en 1827, pour Heidelberg, c'était bien sans doute — avec la paix de l'âme — la science historique et philologique qu'il allait chercher sur les bords du Neckar; mais, au-delà des maîtres savants de la vieille Université, des Creutzer et des Daub, tout bardés de symbolique et de théologie, et parfois peut-être comparables au Wagner du drame gœthéen; plus loin, plus haut qu'eux, il se sentait attiré vers le vieillard chargé d'œuvres qui donnait à l'Europe le spectacle d'une pensée sans cesse enrichie, sans cesse ennoblie. A Heidelberg, il recherche les hommes qui l'ont connu. Sur les conseils de Cousin, il lui envoie sa traduction, précédée de la belle introduction où il pose les principes de la philosophie de l'histoire. Ce témoignage de déférence ne reste pas vain. Gœthe — il le confie aussitôt à sa mère — « lui a fait dire qu'il lisait avec jouissance en français ce livre qu'il a vu naître, il y a quarante ans, en allemand ». Bientôt, Quinet n'y tient plus : il faut qu'il voie le maître,

qu'il lui porte lui-même son *Essai sur Herder*. Il explique, sans détours, sa hâte un peu indiscrète : « Son âge avancé, les froids qui vont arriver me décident à ne pas différer. Gœthe a soixante-dix-huit ans. Qui sait s'il vivra? »

Il devait vivre cinq années encore, et ne jamais voir venir son pèlerin passionné. Pourquoi? Nous l'ignorons. Une note de M^me^ Quinet nous dit simplement que le voyage ne put avoir lieu, et que son mari l'avait regretté toute sa vie. Nous le croyons volontiers. Malgré l'immense différence d'âge — et de génie — une secrète affinité unissait les deux hommes, affinité dont nous saisissons la confidence dans ce jugement de Gœthe sur Quinet, que celui-ci put lire, avec ravissement, après la mort du maître, dans le recueil *Art et Antiquité* :

« Cette Introduction, aussi bien que la traduction elle-même, nous a fourni matière à de belles considérations. Nous nous contenterons d'en indiquer une seule : un ouvrage composé en Allemagne, il y a plus de cinquante ans, influe d'une manière incroyable sur la culture de notre nation. Aujourd'hui que cet ouvrage a produit parmi nous ses principaux résultats, le voilà qui reparaît en France dignement apprécié. »

Gœthe, si magnifiquement ouvert à toutes choses, avait saisi l'intérêt du message du jeune historien-philosophe, qui se faisait fort de donner accès en France aux pensées les plus profondes de l'Allemagne; au ton passionné, si évidemment sincère de l'*Introduction*, il avait reconnu — avec surprise et sympathie sans doute — l'enthousiasme de sa propre initiation, lorsqu'au même âge il écoutait les leçons du maître de Strasbourg. A cinquante ans de distance, tous deux avaient communié en Herder.

Tandis qu'il songeait ainsi au voyage de Weimar, Quinet, depuis deux ans déjà, portait dans son imagination *Ahasvérus*, l'immense poème où « tous les sentiments moraux, tous les souvenirs, le monde entier » devaient prendre place. Là encore, il rencontrait Gœthe, que la légende du Juif Errant avait tenté dans sa jeunesse. Il n'était resté de cette velléité qu'un poème malicieux, où le savetier de Jérusalem, de complexion matoise, ne ressemblait guère au héros symbolique que méditait le jeune bâtisseur d'épopées,

voué désormais à une gravité un peu solennelle. Des deux créations — selon la fine remarque de M. Glaesener — c'est l'allemande qui est, d'esprit, la plus française. N'importe : le génie naissant de Gœthe avait frôlé la vieille légende, avant d'étreindre celle de Faust, d'où il avait suscité un monde de sentiments et d'idées. Comment Quinet n'aurait-il pas été frappé du rapprochement? Comment n'aurait-il pas rêvé de faire d'Ahasvérus son Faust à lui, tiré comme Faust d'une légende populaire, qui serait aussi la somme de ses pensées, de ses expériences de jeunesse et, nourri d'autre part de philosophie herdérienne, donnerait à la France, en une magnifique synthèse, l'épopée tant espérée? S'il est vrai que de la révélation de *Faust* date chez nos romantiques le goût pour les vastes compositions, les poèmes « effroyables » dont parle le Durand de Musset, et où l'auteur, à la lettre, remue ciel et terre, un tel programme n'était pas fait pour effrayer Quinet : la mesure était loin d'être sa qualité maîtresse. De tous les écrivains de son temps, il était en tous cas le plus apte à se mouvoir dans la forêt de symboles du poème allemand. Curieux homme, si français de cœur, et qui nous semble souvent si éloigné de nous par la pensée! Pierre Lasserre, dans son étude sur *Faust en France*, dit spirituellement — et assez durement : « Le symbolisme nous semble étrange en France. Depuis la Renaissance, il n'eut de séduction que pour des génies singuliers dont une certaine fausseté de jugement gâtait l'inspiration, et qui n'aboutirent qu'à des résultats littéraires bizarres, figés et froids. » Il ne nomme pas Quinet : comment ne pas le reconnaître? Ce qu'il y a dans *Faust* de touffu, de déroutant, — « que de brumes, soupire le classique Anatole France, dans cette œuvre du plus lumineux génie de toute la Germanie! » — tout cela, loin de rebuter Quinet, devait justement le séduire.

Au début de 1831, il commence à rédiger son poème. Il ne se doutait pas que l'année serait fatale pour ses rapports avec l'Allemagne. Après l'enchantement du premier voyage, les déceptions intellectuelles et sentimentales s'accumulent : rupture momentanée de ses fiançailles avec Minna Moré, dégoût profond pour l'esprit piétiste qui accapare maintenant le foyer où il avait voulu fixer son bonheur, défiance

à l'égard de ce pays tant aimé qu'il entrevoit unifié sous l'hégémonie brutale et conquérante de la Prusse, rancune contre les maîtres qui laissent glisser la pensée allemande de l'idéalisme vers la philosophie des instincts matériels assouvis et des ambitions satisfaites. Ces nouveaux sentiments, Quinet les rumine tout au long des journées d'agonie qu'il passe à Heidelberg, pendant l'automne de 1831. Seul son poème lui permet de vivre, parce qu'il lui permet de donner une expression littéraire à sa douleur.

Mais les circonstances multiplient leurs émouvants appels. Le 22 mars 1832, Gœthe meurt. Aussitôt, Quinet interrompt l'élaboration d'*Ahasvérus ;* il compose un article sur l'avenir de l'art en Allemagne[1], qui débute par cette méditation lyrique : « Gœthe mort, c'est le dernier pouvoir en Europe dont nous dirons : le roi est mort! Vive le roi! Le siècle a fini, le siècle a commencé. L'art est mort, l'art vient de naître ». Cherchant en quel état le grand poète disparu laisse l'empire de la poésie et de l'imagination, c'est tout naturellement à *Faust* qu'il demande la réponse. Il sent que l'exégèse du grand drame peut seule livrer le secret de l'art gœthéen. Il n'hésite pas à y voir d'abord l'épopée de l'esprit allemand; Faust et Marguerite personnifient « les deux génies qui sont éternellement aux prises en Allemange : l'extrême réflexion et l'extrême naïveté, l'excès de l'expérience et l'excès de l'abandon, tout l'héritage de science du genre humain et toute l'ignorante pudeur d'une race nouvelle ». Interprétation pour le moins hardie. Mais voici plus important : ce qui le frappe maintenant dans le drame, c'est son impassibilité : « il faut certainement que la baguette des fées ait un instant ensorcelé le genre humain pour qu'il se soit réfléchi sous cette forme dans l'épopée contemporaine. Est-ce son bien? est-ce son mal? est-ce avec joie? est-ce avec douleur? *le poète ne s'en inquiète pas ;* il bâtit sa *merveilleuse énigme* dans le désert, et à tout le reste de ses œuvres il donne le repos et l'éternelle immobilité d'autant de sphinx qui entourent sa pensée sans l'expliquer ni l'éclairer. Voilà Gœthe ». Il ne trouve aucun écho dans cette œuvre des angoisses du temps; le christianisme y est sans autel et l'art sans patrie.

1. Article paru dans la *Revue des Deux Mondes,* le 1er juin 1832.

Sous cette critique discutable, mais caractéristique, se glissent visiblement de sérieux reproches. Gœthe n'est pas demeuré indemne, dans ce brusque revirement de Quinet à l'égard des hommes et des choses d'Allemagne. Cette abstraction, cette impassibilité olympienne ne marquent-elles pas une étape vers l'indifférence sceptique? Quinet ne le dit pas nettement encore. Il n'en doutera plus dans l'article [1] écrit pendant que s'imprimait *Ahasvérus*, dans l'hiver de 1833. Il y rappelle avec mélancolie ce temps où, sous les marronniers en fleurs du Neckar, il reconnaissait partout Marguerite, Claire ou Mignon. S'il regarde maintenant du côté de l'Allemagne, la tristesse le saisit au cœur; « voilà ce grand pays, celui de la foi et de l'amour, devenu à son tour le pays du doute ». Qui donc en est responsable? Gœthe, qui lui a révélé ce doute, comme l'esprit malin tourmenta Marguerite à l'église. L'idéalisme allemand s'achève par un éclat de rire. L'heure d'Henri Heine est venue.

Le moment n'est plus loin où Quinet, dans l'article *l'Allemagne*, du 15 oct. 1836, dirigera contre Gœthe une violente diatribe; il le montrera, égoïste renforcé, maniaque de la neutralité permanente, broyant sans pitié les âmes, descendant enfin au tombeau avec la satisfaction intime et immuable de sa propre divinité.

Quinet n'en était pas encore là, lorsqu'il poursuivait fiévreusement, au cours de l'année 1832, la composition d'*Ahasvérus;* mais l'évolution avait commencé. *Faust*, de plus en plus, l'attirait et l'inquiétait à la fois. Pour tout dire, il mûrissait l'ambitieux projet de s'en inspirer pour le refaire partiellement à sa manière. Rien ne prouve absolument que les scènes transposées du chef-d'œuvre soient postérieures au 22 mars; mais elles n'auraient reçu, sans les réflexions que la mort de Gœthe suggéra à leur auteur, ni un développement aussi considérable, ni une forme si particulière. Les publier si tôt après la disparition du grand poète, c'était une dangereuse audace, sans doute, mais c'était aussi la revendication d'un héritage. Par son long apprentissage, par sa culture, par les ten-

1. Article paru dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1834.

dances essentielles de son esprit comme par ses préoccupations immédiates, Quinet devait écrire une de nos œuvres romantiques dont on peut dire le plus sûrement qu'elle a grandi à l'ombre de *Faust*.

*
* *

C'est en étudiant cette œuvre même que nous devons chercher maintenant à préciser la nature et les limites de la dette de Quinet à l'égard de Gœthe.

« Cet ouvrage », dit l'Introduction d'*Ahasvérus*, « est le résumé de dix ans de ma vie. Il a pour but de reproduire quelques scènes de la tragédie universelle qui se joue entre Dieu, l'homme et le monde ». Quinet a choisi en effet la forme dramatique : quatre « journées », composées d'une suite de dialogues, décors sans cesse changeants, apparente discontinuité, intermèdes. Il est difficile de ne pas retrouver ici la présentation dont *Faust* avait laissé l'incomparable modèle. Et l'action s'ouvre par un *Prologue dans le ciel* — Dieu annonce à ses anges qu'il va leur donner le spectacle du monde — dont nous n'avons aucune peine à reconnaître l'inspiration.

Mais armons-nous de patience : le contact, sensible dès le début entre les deux poèmes, va se perdre pendant les deux premières journées du Mystère, la *Création* et la *Passion*. Sur ce point, pas d'équivoque : *Ahasvérus*, dans son ensemble, ne saurait être défini : « un Faust français ». Il existe entre les deux ouvrages de grandes différences, de beauté artistique, cela va sans dire, mais aussi de conception. Gœthe resserre l'action autour d'un personnage essentiellement humain, « universel à sa place », aurait dit Spinoza, figure typique de l'Homme. Quinet élargit son sujet en épopée cosmogonique. Il prétend nous peindre l'Humanité en marche, étroitement solidaire du mouvement des mondes. Il donne une voix à toutes les forces de la nature : avant même que le héros central n'entre en scène, géants et titans, tribus et villes, étoiles et fleurs, anges et démons dessinent en images confuses les mystères de la création, les premières évolutions terrestres. D'autre part, l'épopée de Quinet, moins historique que

la *Légende des Siècles*, l'est assurément plus que le drame de Gœthe : nous y voyons défiler les civilisations orientales, les invasions barbares, d'incessantes allusions aux sociétés antiques et modernes. Enfin, les préoccupations religieuses sont aussi beaucoup plus sensibles dans l'œuvre du futur auteur du *Génie des Religions* : au centre de l'action d'*Ahasvérus* se dresse la grande scène du Calvaire et la malédiction du Christ qui condamne le banni au voyage éternel. Le poème, dans son ample déroulement, passe sans cesse sur le plan divin. C'est lorsqu'il consent à redescendre sur la terre qu'il retrouve l'inspiration gœthéenne, au cours de la troisième journée, la plus dramatique, intitulée : *la Mort*.

Voici ce qu'a imaginé le poète français :

Nous sommes à l'intérieur d'une ville des bords du Rhin. Une vieille femme, Mob — la mort personnifiée — a pris pour servante une jeune fille, Rachel, en qui nous sommes invités à reconnaître l'ange que nous avions vu dans la seconde journée jouer de la viole dans l'étable de Bethléem. Le jour de la montée au calvaire, Rachel a eu pitié du maudit. Elle expie sa miséricorde auprès de l'horrible vieille qui lui rappelle durement sa déchéance.

Un voyageur arrive à la porte de la ville. C'est Ahasvérus, épuisé, criant grâce. Il a marché à travers le monde et vu partout « le désespoir naître et croître et déborder ». Il aspire à la mort. Les bourgeois de la ville le découvrent et l'accueillent.

Rachel, seule dans sa chambre, entend le sansonnet, le bouquet de fleurs, la mandore, lui parler de l'étranger qu'elle a vu passer sans le reconnaître, et dont la présence trouble son repos.

Nous sommes transportés sur l'esplanade du château d'Heidelberg : Mob y ménage une entrevue entre Ahasvérus et Rachel. Celle-ci interroge le voyageur sur son passé : à l'évocation de Jérusalem, il se trouble et refuse de poursuivre.

De nouveau seule, Rachel veut prier, mais le même rêve l'obsède toujours. Interrompant à chaque instant

ses oraisons, un chœur lointain lui rappelle l'inconnu et chante la puissance de l'amour.

Dans le jardin de Berthe, amie de Rachel, les fées dansent au crépuscule : « c'est l'heure du soir, où l'arc-en-ciel tout luisant sur les Vosges porte joie et paix aux hommes de bonne volonté. » Rachel, se promenant avec Ahasvérus, effeuille une marguerite pour connaître son destin. La fleur lui parle du Christ. Obsédée d'un souvenir, elle presse de questions son compagnon : il se dérobe encore.

Ahasvérus, en un long monologue, crie son bonheur. Que lui fait maintenant la malédiction du ciel? Il aime; il est aimé. Seule l'idée de la mort le tourmente encore. Mob survient, et, dans une grande scène, s'acharne à désespérer Ahasvérus, à le détacher de tout, à glacer son cœur.

Cependant Berthe met en garde Rachel contre son fiancé, qui lui paraît être un hérétique.

C'est enfin la scène d'amour dans la chambre de Rachel : au milieu du dialogue passionné, celle-ci croit voir le crucifix suspendu à son cou pleurer des larmes de sang. Ahasvérus, transporté de douleur devant ce nouveau signe de malédiction, défie le Christ, exhale une joie frénétique de damné devant la jeune fille qui le repousse avec terreur. Mob surgit, squelettique et ricanante. Elle entraîne les deux amants, à l'ombre de ses ailes, dans la cathédrale de Strasbourg, où leur union est célébrée au milieu du sabbat des morts. Rachel, compagne désormais inséparable d'Ahasvérus, le conduira jusqu'à la fin du voyage, jusqu'au jugement dernier, jusqu'au pardon.

On peut mesurer, par cette simple analyse, l'étendue des rapports entre cette troisième journée du Mystère et la partie du drame allemand qui a toujours exercé le plus grand prestige sur l'imagination française, la « tragédie de Marguerite ». Le trio d'*Ahasvérus* évoque invinciblement le trio de *Faust;* les amours de deux héros sous la protection ironique de Mob retracent l'intrigue fameuse. Le mouvement dramatique de ce troisième acte, qui pourrait parfaitement être joué (avec quelques coupures), l'alternance des monologues et des dialogues, sans jamais atteindre à la concision, à l'intensité pathétique du modèle, en rap-

pellent le dessin général. Un grand nombre de détails sont transposés, non sans habileté. Des étudiants viennent chanter une sérénade sous les fenêtres de Rachel, et Mob, renouvelant les sortilèges de la taverne d'Auerbach, leur verse un breuvage qui les tue sur place. Il faut savoir gré à Quinet, malgré l'atmosphère romantique, de n'avoir pas en somme abusé du fantastique, de nous avoir épargné l'antre et la cuisine des sorcières. Il a gardé en revanche le cadre de la vieille ville allemande, les promenades nocturnes des amants, le jardin, la marguerite effeuillée. Les prières de Rachel sont interrompues par la tentation du chœur, comme dans la scène de l'église. La conversation entre les deux amies, c'est le dialogue à la fontaine entre Marguerite coupable et Lisette, moins la vigueur réaliste. Le style même, cette prose poétique si curieusement travaillée, prend souvent le tour d'une adaptation libre, sinon d'une traduction. Cette strophe n'évoque-t-elle pas le souvenir d'un morceau célèbre entre tous?

AHASVÉRUS (dans la chambre de Rachel).

Tout me fait du bien à voir ici. Tout est enchanté pour moi dans cette humble retraite. C'est là que je voudrais passer des milliers d'années. A cette fenêtre, que de fois tu as soupiré le soir! Que de fois, sous ces rideaux transparents comme ton âme, tu as rêvé la nuit!... On dirait que des voix de fées résonnent dans l'air, et que les rayons des étoiles entrent en tremblant d'amour, pour demander si tu veilles.

Parfois même, des mouvements d'un rythme plus personnel ne sont pas indignes d'être comparés au lyrisme de Gœthe. Témoin ce chœur conviant Rachel à l'amour :

Sur un sable d'or, va, poursuis ton rêve. Sans t'inquiéter, va où te mène ta blonde espérance. Ne vois-tu pas déjà des jours légers qui dansent en cercle autour de toi?...

Songes d'été, assoupis dès l'aube sur les nues diaphanes, désirs ailés, regards qui voient dans l'ombre, tout reviendrait si quelqu'un ici seulement, sans te tromper, t'aimait d'amour entier.

Bref, dans ce fragment considérable de l'œuvre (une centaine de pages), l'inspiration, à première lecture, est si évidente qu'elle pourrait paraître indiscrète, si l'étude un peu approfondie des trois caractères ne nous réservait quelques surprises.

Mob a hérité de Méphistophélès l'âcre sarcasme, l'art infernal de dissoudre les rêves. Comme lui, elle pourrait dire : « je suis l'esprit qui nie ». Mais elle est aussi, nous le savons, l'incarnation pure et simple de la mort. Surtout, dans la scène capitale où elle s'ingénie à désespérer Ahasvérus, son ironie prend un ton étrangement original. Écoutons-la faire le tour des occupations humaines, ainsi que Méphisto en face de l'écolier, et conseiller à sa victime de choisir la politique :

> L'intérêt sera votre guide infaillible. L'équilibre des pouvoirs est d'abord la doctrine que je vous conseille. La monarchie a du bon. L'aristocrate sent son aïeul. Le démocrate est tout nerf et tout os. Le mélange est mon fait. Du positif, point de pathos. D'un trait de plume, vous enterrez deux ou trois peuples, et cela fait toujours honneur.

Cette Mob n'est pas hors du temps : elle est bien la contemporaine des éclectiques et des doctrinaires; elle a suivi les leçons de Victor Cousin, l'ancienne idole devenue, après 1830, la bête noire de Quinet; elle parle comme un Guizot caricatural. Bizarre métamorphose, ce vieux démon féminisé incarnant maintenant la « politique de résistance », coupable, aux yeux du républicain Quinet, de laisser sans secours les Polonais et les Italiens opprimés!

Poursuivons : Mob propose à Ahasvérus une religion « où cinq à six petites maximes, bien comptées, bien supputées, tiendraient ensemble dans une coquille d'œuf », à moins qu'il ne préfère « la science du docteur Paulus, la dogmatique, la dialectique, la diplomatique et l'hypercritique ». Comment ne pas voir ici, et d'ailleurs dans tout le rôle de Mob, l'âpre satire de l'Allemagne nouvelle? Cette image de la mort, c'est celle aussi du scepticisme d'outre-Rhin, de Voss ou de Heine, de Gœthe lui-même, puisque, nous l'avons vu, Quinet le tenait pour responsable. En l'imitant, il se sépare de lui; il fait ce qu'il lui re-

prochait de n'avoir pas voulu faire : renoncer à l'impassibilité, nourrir son œuvre de ses déceptions personnelles, au besoin de ses rancunes.

En douterons-nous lorsque nous verrons comment il a transformé le héros principal, la création suprême du génie de Gœthe? Il y a de toute évidence des affinités entre les deux caractères d'Ahasvérus et de Faust; tous deux sont des insatisfaits, des chercheurs passionnés, avides d'infini; tous deux connaissent les enthousiasmes suivis de cruels retours sur eux-mêmes; tous deux se débattent dans une situation étrange et fausse, l'un châtié par le Christ, l'autre livré au diable; tous deux bravent et redoutent à la fois les puissances de la mort qui peuvent glacer leur cœur ou leur arracher ce qu'ils aiment. Faust avait dit le premier : « ne suis-je pas le fugitif, sans feu ni lieu, le maudit de Dieu, *der Gottverhasste*[1] », et son abandon farouche aux catastrophes, après la séduction de Marguerite : « Advienne tout de suite ce qui doit advenir! Que son destin s'écroule sur moi! Et que tous deux nous roulions à l'abîme[2]! » préfigure, au plus beau moment de la troisième journée d'*Ahasvérus*, l'imprécation du héros : « Christ! Christ! Je te reconnais là. Que me veux-tu? Jusque sur le cœur qui bat pour moi, tu me poursuis... Que la vie, que la mort, que tout t'entraîne avec elle, avec moi, dans ma joie de damné! »

Mais aussi combien de différences! Nous ne sommes pas certains, même aujourd'hui, d'avoir résolu toutes les énigmes que pose le personnage de Faust, de l'avoir entièrement éclairé dans sa profondeur : pourtant, tel qu'il est, serait-il dépouillé de toute exégèse, il nous offrirait encore une création sans égale. En dépit des fantasmagories qui l'entourent, il est homme, il vit sur la terre; ses velléités de suicide, ses crises d'angoisse se tournent en appétit furieux d'agir, de connaître, d'étreindre le réel. Ahasvérus, au contraire, perd à chaque instant contact avec le sol; son être s'évanouit dans ce symbole de l'humanité errante dont il ne peut s'affranchir. Et puis, le héros

1. *Faust*, éd. et trad. par H. Lichtenberger (Éditions Montaigne), tome I, p. 112.
2. *Faust*, loc. cit.

de Gœthe est puissant métaphysicien : ses réflexions, malgré quelques obscurités, projettent des lueurs fulgurantes sur la condition et la destinée humaines; il a fait le tour de la science et des plus hauts problèmes. On n'en pourrait dire autant d'Ahasvérus; lui ne remue guère de pensées profondes; il passe, « voyageur plein d'ennui », figure indécise, traînant avec soi sa malédiction et son désespoir.

Et c'est justement par l'expression de ce désespoir qu'il reprend intérêt à nos yeux. « Tous les hommes de ce temps-ci sont faits comme vous, lui dit Mob. Que sont devenus l'armure de fer et les brassards de leurs pères? Dans leur sein, ils ont tous une plaie; on ne peut les toucher sans en arracher un cri. » — « Pour me rendre le repos, réplique Ahasvérus, c'est une religion nouvelle qu'il me faudrait, où personne n'aurait encore puisé. C'est elle que je cherche. C'est là seulement que je pourrai abreuver la soif infinie qui me dévore. » N'est-ce pas là l'expression, sensible tout au long du Mystère, de l'angoisse d'une génération, et comme une esquisse de la *Confession* de Musset, postérieure de deux ans seulement? Les contemporains ne s'y sont pas trompés, qui lurent et admirèrent dans la grande épopée un témoignage du mal du siècle, tel qu'il reparut, après la mort de Napoléon et les révolutions de 1830, transformé, compliqué d'inquiétudes sociales et de messianisme.

Témoignage, — confidence personnelle aussi : Ahasvérus, en effet, c'est finalement Quinet lui-même. Nous le retrouvons, hostile aux conventions sociales et au jugement du monde, avec ses hésitations, qu'il confie dans ses lettres à sa mère presque dans les mêmes termes qu'Ahasvérus, avec ses velléités anti-chrétiennes aussi, en face du piétisme dont il avait eu tant à souffrir. Il a même voulu, par un jeu assez vain et puéril, glisser dans le texte des allusions si précises que l'on perdrait son temps à y chercher des symboles et que seule la connaissance de sa vie intime nous permet de les comprendre. « Je n'ai que trop erré de lieux en lieux, d'espérances en espérances, de cultes en cultes. Que de fois, en nageant dans un golfe écarté, j'ai pressé avec passion la vague sur ma poitrine ». Est-ce le Juif Errant qui parle, ou le pèlerin d'Italie qui

racontait dans ses lettres ses exploits de hardi nageur? Et à qui Mob offre-t-elle deux grains de digitale pour guérir son angoisse au cœur? Au maudit du calvaire, ou à son interprète, qui avait souffert de ce mal toute sa jeunesse et ne s'en était soulagé que grâce au climat apaisant d'Heidelberg?

Rachel n'est pas moins complexe. Elle a bien les charmantes inquiétudes de Marguerite, sa candeur, sa passion naïve, sa piété vite effarouchée. Mais puisqu'Ahasvérus est Quinet, elle est aussi Minna Moré, la fiancée qui lui avait rendu — provisoirement — sa parole et qu'il ne désespérait pas de reconquérir. La voici, avec ses tresses blondes, « qui secouait la lumière autour d'elle », avec ses yeux couleur de ciel, avec son âme trop accessible aux conseils intéressés de quelques-uns des siens. Quand Berthe lui dit d'Ahasvérus : « ce qui ne me plaît pas en lui, c'est qu'on ne le voit jamais à l'église. Il passe pour un grand hérétique. Il est trop ardent, trop violent, trop passionné pour la vie ordinaire. Il ne dit rien, il ne fait rien comme un autre. Je n'entrevois rien de bon pour votre avenir », n'étaient-ce pas les propos que les beaux-frères « tudesques » de Minna glissaient à son oreille en regardant d'un air soupçonneux le Français, intrus au foyer germanique? De même, Quinet n'a pas voulu que les amours de ses héros pussent évoquer quelque image brutale : Rachel est conduite à l'amour par la pitié, non par une séduction diabolique. Scrupule délicat : leurs entrevues rappelaient trop les premiers temps des fiançailles de 1828, où Edgar et Minna aimaient « cueillir dans la haie des roses sauvages, écouter l'orgue, passer des heures entières sans rien se dire, voir l'hirondelle bâtir son nid à la fenêtre. »

Mais le personnage de Rachel ne se fixe pas dans cette simple image; il faut aussi qu'elle soit un être à demi divin, ange déchu par sa miséricorde, nouvelle Eloa, moins femme que symbole. Quinet nous le dit : « Ahasvérus est le genre humain, la vie. En face de lui sera la mort, non pas abstraite, mais personnifiée et réalisée qu'elle a été par les mains du catholicisme, dont elle est, à vrai dire, le fond et le génie. Ahasvérus n'est pas seulement la vie, il est la matière, le doute, la douleur. A côté de lui, marchera l'esprit, la

foi, l'espoir. Il est l'homme, la femme le suivra. Ainsi deux nouveaux personnages : l'éternelle mort, et l'éternelle foi, pour compléter dans Ahasvérus l'éternelle vie. » Rachel représente en somme ce qui, au jugement de Quinet, manquait au drame de Gœthe : le pur idéal, l'amour sans tache, la foi triomphante. Elle sauve le poème du doute, elle l'arrache au scepticisme, au pessimisme, à l'ironie; elle est le mot de l'énigme, l'espérance, la rédemption.

Telle est la transfiguration qu'en pleine période romantique un esprit français, voué aux constructions allégoriques, imposait aux personnages qu'il avait empruntés à Gœthe, comme au patrimoine commun de l'art. D'un côté, il les a grandis jusqu'au perpétuel symbole; il les a réduits de l'autre à l'expression des confidences les plus intimes. Chez Gœthe aussi, sans doute, le symbolisme et le lyrisme ont leur place, mais s'ils créent quelques disparates, ils ne nuisent pas gravement à l'harmonie d'ensemble. Quinet manquait du génie constructeur capable de fondre des éléments aussi complexes et d'en tirer de vivantes créations. D'où, malgré une richesse d'invention indéniable, le flottement, l'imprécision de ses caractères. Dans sa conception grandiose, mais démesurée et confuse, l'épopée s'unissant au lyrisme a, dans une large mesure, étouffé le drame humain.

* * *

L'esprit de *Faust* circule encore à travers les épisodes de la dernière journée d'*Ahasvérus*, qui évoquent la disparition du monde. Au matin du Jugement, le docteur Albertus, dans son laboratoire, cherche l'énigme de la vie; il reprend à chaque instant sur de nouvelles données la question dont la solution lui échappe, il tâtonne désespérément, quand l'ange survient, l'oblige à jeter ses livres et à le suivre. Suprême réminiscence...

Cette dernière partie d'*Ahasvérus* pose même un autre problème. Destinée à nous donner la conclusion du Mystère, elle est la plus philosophique de toutes, la plus riche de pensée; et ce n'est pas la première partie du drame

ni la tragédie de Marguerite qu'elle évoque à notre esprit, mais bien plutôt le *Second Faust*. Quinet l'a-t-il connu, au moins par fragments? Nous n'avons rien trouvé qui permette de l'affirmer. La chose n'est pas impossible, puisque l'œuvre parut en Allemagne aussitôt après la mort de Gœthe, et que, ne l'oublions pas, Quinet pouvait la lire dans le texte. Quoi qu'il en soit, le rapprochement s'impose. Négligeons même les dernières scènes, ascensions mystiques, harmonies célestes, qui couronnent les deux drames d'une apothéose musicale : l'idée en a pu venir d'une source commune, Dante. Ne faisons pas état davantage des visions panthéistes, abondantes dans les deux ouvrages, mais, chez Gœthe, infiniment plus chargées de sens. Comment, en revanche, ne pas être frappé des destinées que les deux poètes ont réservées à leurs héros? Destinées non pas différentes, mais — ce qui est plus remarquable — totalement opposées. Tout se passe vraiment comme si, au terme de son œuvre, Quinet, toujours hanté par le drame de Gœthe, avait voulu protester contre son dénouement. Sans doute, à travers les luttes et les douleurs, *Ahasvérus*, comme *Faust*, aboutit à une conclusion relativement optimiste : l'âme du docteur échappe à Méphistophélès; le Juif Errant est pardonné. Mais voici où le contraste éclate : tandis que Faust trouve enfin le repos dans la résignation, dans l'acceptation de la vie jugée et comprise, dans l'activité bienfaisante, le renoncement à chercher l'inconnaissable, et finalement dans une mort sereine, Ahasvérus ne veut pas d'apaisement : affranchi de la malédiction, il demande à reprendre sa marche, à vivre éternellement, à monter sans repos tous les degrés de l'Être. Faust défriche sa terre, comme un Candide de sublime grandeur; Ahasvérus refuse de regagner sa maison de Jérusalem. Il a bu toute douleur, la loi d'amour l'a sauvé : il consent, il aspire à repartir. Au terme du long parallèle que nous avons essayé de tracer, rien ne paraîtra peut-être plus saisissant que ce diptyque, et, sans pouvoir affirmer ici une influence certaine, nous n'hésitons pas du moins à transcrire, en regard d'une des pages les plus admirables de Gœthe, le texte, injustement méconnu, de Quinet.

FAUST

Je n'ai cessé de courir à travers le monde;

Tout ce que je convoitais, je l'ai saisi au vol...

Je me suis élancé à travers la vie; d'un rythme d'abord puissant et grandiose,

Assagi maintenant et mesuré.

Le cercle de la terre m'est suffisamment connu.

Vers l'au-delà la vue nous est barrée;

Insensé qui dirige vers le ciel ses yeux éblouis,

Et se figure par delà les nuages des êtres pareils à lui!

Que l'homme, dressé sur la terre, regarde autour de lui;

Pour le vaillant, ce monde n'est pas muet.

Qu'a-t-il besoin d'errer à travers l'éternité [1]!

AHASVERUS (au Christ).

Ni ici, ni là, je ne peux plus m'asseoir. Je demande la vie, non pas le repos. Au lieu des degrés de ma maison du calvaire, je voudrais sans m'arrêter monter jusqu'à vous les degrés de l'univers. Sans prendre haleine, je voudrais blanchir mes souliers de la poussière des étoiles, monter, monter toujours, de mondes en mondes, de cieux en cieux, sans jamais redescendre, pour voir la source d'où vous faites jaillir les siècles et les années. Je voudrais, comme je frappais au seuil des hôtelleries d'Espagne et d'Allemagne, aller frapper toujours à des étoiles inconnues, à une vie nouvelle, à des seuils entr'ouverts au bout de l'infini et à des cieux meilleurs.

*
* *

Beaucoup de contemporains — G. Sand et Liszt entre autres — avaient cru découvrir dans *Ahasvérus* l'égal des plus belles créations artistiques. Nous savons qu'il faut en rabattre. Finement, Lamartine écrit dans son *Cours familier :* « Faust n'appartient pas plus à Gœthe qu'Ahasvérus, l'homme éternel, n'appartient aux innombrables poètes, qui ont chanté ce songe universel de l'expiation par la vie ». Il n'a pas dit : « n'appartient à Quinet ». Il admirait pourtant son ami d'autrefois, mais il avait bien vu qu'entre les deux poèmes il n'y avait pas commune mesure. Pourtant, il a suggéré la comparaison et il est bien certain qu'en dépit de toutes les différences qui les séparent,

1. *Faust,* trad. Lichtenberger, tome III, p. 237.

l'obsession des mêmes problèmes habite les deux conceptions. Il est non moins vrai que l'évolution du drame philosophique en France jusqu'à la *Tentation* de Flaubert [1] et au théâtre spiritualiste de Renan a été en quelque mesure redevable à l'épopée de 1833. *Faust*, — *Ahasvérus :* œuvre de génie, — œuvre secondaire d'un artiste incomplet, et toutes deux témoignages non pas seulement de l'influence d'un grand artiste, non pas seulement des rêves et des aspirations d'un siècle, mais aussi de ce que l'émule français de Gœthe appela fortement un jour : « l'unité du génie des modernes ».

Jean Boudout.

1. C'est l'avis de M. René Dumesnil dans son livre récent sur Flaubert.

VARIÉTÉ

DOUZE PETITS POÈMES ANGLAIS DU XVII[e] SIÈCLE TRADUITS EN VERS FRANÇAIS.

Une sorte de pétrarquisme prenant plaisir à se moquer de lui-même; une égale ironie à l'égard des constantes amours, de leur prétention illusoire, et du cynisme inverse, qui refuserait à l'amour son illusion de durée et ses allégations de constance : c'est là, semble-t-il, la seule commune mesure qu'on puisse donner aux pièces suivantes. John Donne (1573-1631) y tient une place prédominante : chef de ce qu'on appellera l'École Métaphysique, il excelle en un concettisme elliptique dont on a dit que c'était une poésie *irritante*, laissant la pensée, l'analyse, la lucidité la plus aride se jouer sur un fonds, sincère malgré tout, d'émotion et de sentiment. De ce point de vue, on a pu dire que le renouveau de renom de ces poètes, plus clairvoyants que spontanés, a beaucoup aidé le public lettré d'Angleterre à comprendre l'inspiration de Baudelaire, excommunié comme « pervers » par l'âge antérieur.

Le traducteur connaît trop bien l'insuffisance de toute tentative de ce genre pour ne pas plaider les circonstances atténuantes : mais il lui a toujours semblé que la littérature comparée n'atteignait l'un de ses buts qu'en démontrant que les transpositions sont possibles entre rythmes et vocabulaires appartenant à des Parnasses différents.

I. — AUBADE

J. Donne

C'est à se demander ce que vous, ce que moi
Faisions, avant d'aimer. Étions-nous en nourrice?
S'égayait-on aux champs, en bébés sans malice?

Avec les Sept Dormants ronflait-on? Par ma foi,
Tous nos plaisirs n'étaient que vaine bagatelle,
Et si j'ai désiré quelque belle,
C'est un rêve de vous que j'étreignais en elle.

Bonjour, donc, à nos cœurs réveillés, bien ouverts,
Et point ne s'épiant pour des motifs de crainte :
L'Amour, qui met sur tous les amours sa contrainte,
Fait d'un étroit espace un complet univers.
Que des explorateurs partent pour d'autres sphères,
Qu'aux atlas on demande des terres,
Nos zones à nous deux sont courtes, mais entières.

Mon visage en vos yeux, le vôtre en mes regards,
Et nos cœurs confiants reflétés aux visages,
Où pourrions-nous trouver de plus parfaits parages :
Le Nord sans ses frimas, l'Ouest sans ses retards?
Tout objet meurt de son inégale mixture :
Nous aimant, vous et moi, sans fêlure,
Notre amour, tout égal, éternellement dure...

II. — CHANSON

J. Donne

Va capturer des météores,
Faire un enfant aux mandragores;
Dis où va le Temps périssable,
Et qui fendit le pied du Diable;
Déclenche le chant des sirènes,
Ote leur piquant à des peines,
Et rends évidents
Quels propices vents
Font avancer les braves gens!

Aimes-tu voir d'étranges choses?
Percer les apparences closes?
Cours, dix mille nuits et journées!
Blanc sous la neige des années,
Tu viendras, au retour, me faire
Le récit de tout ce mystère :
Sauras-tu jurer

Que l'on peut trouver
Femme fidèle au mot donné?
S'il en est une, où donc est-elle?
Pour cette quête, vite en selle!
Ou plutôt, gare que je sorte,
Même si c'est proche ma porte :
Franche quand tu l'as découverte,
Avant que ton billet m'alerte,
Elle aura de quoi
Manquer de foi,
En attendant, à deux ou trois!

III. — CONSTANCE FÉMININE

J. Donne

Tu m'as aimé tout un jour maintenant :
Que diras-tu, demain, en me quittant?
Qu'un vœu tout frais — antidaté — t'appelle?
Ou bien qu'à l'heure actuelle
Nous sommes gens *autres* que nous n'étions?
Que des serments, humbles dévotions
D'amour, appellent révocations?
Qu'autant que deuils vrais, les vrais mariages
Délient tous vœux d'amants — des morts images —
Par le sommeil, image de la mort?
Prétextant que votre sort
Est d'être fausse et fourbe avec adresse,
Que c'est franchise, à vous, d'être traîtresse?
Fantasque! à ces défaites je pourrais
M'opposer s'il me plaisait :
Pourquoi leur barrer la route
Puisque, demain, j'en serai là sans doute?

IV. — INFINI D'AMOUR

J. Donne

Si je n'ai pas encor tout ton amour,
Je ne l'aurai jamais tout, ma chérie :
De ma poitrine aucun soupir ne sort
Et ma citerne aux larmes est tarie.

De ces trésors qui pouvaient t'acheter,
Pleurs, vœux, soupirs, lettres, plus rien ne compte,
Car je n'ai droit à de plus ample escompte
Que le marché n'en devait comporter :
Si ta tendresse est si déficitaire
— Moitié pour moi, moitié pour d'autres — chère,
Je ne puis jamais t'avoir entière.

Ou si, pourtant, tu m'avais tout donné,
Ce tout n'était le tien que pour cette heure;
Et si, depuis, ton cœur s'est enflammé
Pour d'autres gens, dont tout le stock demeure
— Pleurs et soupirs, et lettres, et serments, —
Par où sur moi se mettre hors d'atteintes,
Cet amour neuf peut créer d'autres craintes,
N'étant inclus en nos commencements!
— Il en était, par don totalitaire :
Ce sol (ton cœur) j'en suis propriétaire,
Sa moisson doit m'échoir tout entière.

Cependant, non, point ne voudrais du Tout :
Quiconque a tout n'aura point davantage,
Et, mon amour s'accroissant à tout coup,
Tu lui redois un nouvel apanage.
Tu ne saurais donner toujours ton cœur,
Ou, le pouvant, le garder, somme toute.
Bizarre Amour! que ton cœur, mis en route
Mais sans bouger, se perdant est vainqueur!
Voici pour nous la plus sûre manière :
Changeons nos cœurs, joignons-les, pour en faire
L'Unité, — pour l'un et l'autre entière.

V. — TA FIÈVRE

J. Donne

Ah! ne meurs pas : je haïrais
A tel point les femmes, toi morte,
Qu'à peine je te pleurerais,
Songeant que tu fus de leur sorte...

Je le sais, tu ne peux mourir :
Car mourir, c'est quitter les choses;
Alors que si tu dois partir,
C'est le Tout qui se décompose.

Ame du monde, je te perds,
Et tout ce qui reste est squelette,
Valeur d'homme? Un amas de vers;
Beauté de femme? Ta maquette.

Écoles, disputez du Feu
Qui rendra la Terre à l'Espace :
N'y pourrait-on donner un peu
A ta fièvre sa juste place?

Elle a pourtant rémission
D'un mal à la longue impossible,
Tant il faut de corruption
Pour lui fournir son combustible.

Météores, tous ces accès
Dont la matière est périssable!
Ta beauté, tout ce vrai *toi*, c'est
Un firmament inaltérable.

Suis-je fou d'aimer, sans l'espoir
D'un bel avenir qui soit nôtre?
C'est que j'aimerais mieux t'avoir
Une heure, toi, qu'un siècle une autre.

VI. — MESSAGE

J. Donne

Rends-moi mes yeux, égarés si longtemps,
Ah! si longtemps fixés sur ton visage...
Puisqu'ils n'ont su rien apprendre de sage,
Mais de feints accents
Et des faux-semblants;
Puisque tu veux
Qu'ils soient tous deux
Faits pour ne plus voir! garde-les en gage.

Rends-moi mon cœur, ce cœur inoffensif
Sur qui jamais le mal n'avait fait tache...
Mais si le tien lui fait voir qu'on se cache
Sous des jeux fictifs
Et des airs furtifs,
Pour à la Fois,
Trahir deux fois
Garde ce cœur — qu'à moi rien ne rattache.

Rends-moi pourtant et mon cœur et mes yeux,
Que je connaisse et scrute tes blasphèmes,
Que je ricane, si jamais tu aimes
D'un amour fiévreux
Et calamiteux
Quelque galant
Indifférent
Ou traître — autant que toi ces moments mêmes.

VII. — SORCELLERIE PAR IMAGE

J. Donne

Mes yeux étant fixés sur tes yeux, j'ai pitié
De ce portrait de moi, brûlant sous tes paupières,
Ou bien de ce portrait noyé de larmes claires
Pour peu que mon regard plus bas l'ait épié :
Si tu possèdes la magie
De tuer par image évoquée et marrie,
De combien de tourments use ta seigneurie?

Maintenant que j'ai bu tes pleurs salés et doux,
Tous ceux que tu répands sont vains, et je te quitte :
Mes portraits disparus, disparaît aussi vite
Ma crainte de souffrir ces envoûtements fous.

Tu gardes pourtant encore une image
Authentique de moi, mais celle-ci, je gage,
Puisqu'elle est dans ton cœur, n'en court aucun dommage.

VIII. — LE GAGE, sonnet.

J. Donne

Donne-moi quelque gage, et que mon espoir vive,
Et que ma fièvre trouve allègement et paix;
Fais don d'un peu de miel à ma ruche inactive,
Et que ma passion vole vers les sommets :

Je ne veux ni ruban, tissé de ta main vive,
Qui lierait nos amours des fantastiques rêts
De tout jeunes amants; ni bague qui décrive
En son cercle évident nos accords si parfaits;

Je ne veux pas non plus que ton poignet se prive
Du corail compliqué dont les doubles lacets
— Telle notre pensée, en un seul lieu captive —
Joignent pour un unique ensemble leurs effets.

Pas ton portrait non plus, cependant délectable
Et combien désiré — le mieux seyant au mieux! —
Non plus un mot d'esprit, s'ajoutant à tous ceux

Qu'aura tracés pour moi ta plume charitable.
Ni ceci, ni cela — car j'en ai tant reçus!
Mais jure que tu sais que je t'aime — sans plus.

IX. — CONTRE CEUX QUI ACCUSENT LE SEXE DE N'ÊTRE POINT CHASTE

W. Habington

N'ont-ils donc connu que d'aigres printemps
Et des étés pleins d'humeurs infectantes?
Ont-ils entendu, sirène, tes chants?
Ne voient-ils au ciel qu'étoiles filantes,
Ceux qui viennent attester
Que femme n'unit honneur et beauté?

Guérissez d'abord votre fièvre, et dites
Si la canicule enflamme tout l'an;
Cessez de peiner aux mines cuprites;

Puis ayant trouvé, dans notre Occident,
Des modèles sans réplique,
Admettez que tout or n'est pas alchimique!

Si le ver luisant n'a pas de chaleur,
Quel fou prétendrait froide toute flamme?
Si l'une ou l'autre a souillé son honneur,
Au désir du mâle asservi son âme,
Le Sexe entier, innocent,
Sera-t-il inclus dans ce jugement?

Tu n'y perdrais rien, s'il était si frêle :
Plus illustre alors, ta vertu luirait
Avec ton exemple offert en modèle!
L'honneur de la femme au tien répondrait,
Et s'il n'en était aucune,
Quelle majesté que règner seule — une!

X. — SONNET

W. Browne

Belle, selon les lois de la chiromancie
Vous avez pris ma main, afin de deviner
Si ses lignes semblaient, pour ma joie, ordonner
Quelque accomplissement d'heureuse prophétie :

Comme je souhaitais que ce langage die
Celle-là que j'espère en tout honneur gagner!
Ou que l'Amour ait pris souci de dessiner
L'objet de ma pensée et de ma rêverie!

La main de la Nature a su garder secret
(De crainte de laisser divulguer la nouvelle)
Le chiffre décisif de l'étrange alphabet :

Mes yeux seuls seront donc mes interprètes : belle,
Entrez dans ma pensée! Et dites-moi laquelle
Vous y voyez qui soit chère à mon cœur discret?

XI. — CHANSON

J. Suckling

Rends-moi mon cœur, je t'en supplie,
Puisque je n'ai pas le tien :
De celui-ci restant munie,
Pourquoi gardes-tu le mien?

Mais non : j'y songe : qu'il te reste,
C'est en vain qu'il reviendrait,
Chacun de tes yeux, voleur preste,
Vite me le reprendrait.

Quoi! deux cœurs en une poitrine,
Sans avoir commun logis?
Tes liens, Amour, font pauvre mine,
Si nos corps ne sont pas unis!

Mais l'Amour reste un tel mystère
Que je n'en ai pas la clef :
Je me sens le plus volontaire
Quand je suis le plus troublé.

Donc adieu, peine! adieu souffrance!
Plus d'angoisse ne m'étreint :
Je possède son cœur, je pense,
Juste autant qu'elle a le mien.

XII. — CHANSON D'ORSAMES DANS *AGLAURA*

J. Suckling

Pourquoi donc si blême et si jaune, amant,
Pourquoi donc si blême?
Serait-ce, cruelle à tout bien portant,
L'air souffrant qu'Elle aime?
Pourquoi donc si blême?

Pourquoi si sévère et morne, galant,
Pourquoi si sévère?
Crois-tu, si le *mot* est inopérant,
Qu'un *silence* opère?
Pourquoi si sévère?

Quitte donc, de grâce, un jeu décevant :
L'adversaire est forte.
Si son cœur ne bat de son propre élan
Et ferme sa porte,
Le diable l'emporte!

Fernand Baldenne.

NOTES ET DOCUMENTS

VOLTAIRE AND THE FREETHINKERS IN EARLY SAINT-LOUIS.

I

Frederick Bates, a Virginian who had for several years occupied official positions at Detroit, came to Saint-Louis in 1807 and served as Secretary and Acting-Governor. After a year in that town of the French, he wrote observantly to his sister :

> The church-discipline is... by no means so exact as in Canada. Their Priest are very indulgent and when they cease, on any occasion to be so, the People withhold those contributions which are necessary for their support... in Louisiana... every man, woman and child take more account of what *is* than of what *may be* and place a higher estimation on the *good things* which *this* world affords, than on those *better things* with which the next may possibly supply them [1].

When John Mason Peck, a Baptist minister, arrived in Saint-Louis ten years later, he was astonished to discover that the Creoles, for all their professed Catholicism, were not religious. « Mass », on Sundays, he says, « was attended by females and illiterate Frenchmen [2] ».

If one thinks that these quotations represent the contemptuous mutterings of rigid Protestants who find themselves in

1. Frederik Bates to Nancy Bates, St. Louis, 8 March. 1808. *Frederik Bates Letterbook,* 1, MS., Missouri Historical Society, Saint-Louis.

2. Rufus Babcock (editor), *Memoir of John Mason (Forty Years of Pioneer Life),* (Philadelphia, c. 1864), p. 88. Many travellers commented on the same tendency in New Orleans. Consult. « The Journal of Dr. John Sibley » in *The Louisiana Historical Quarterly* X, (1927). 478, 483; Francis Mason: *The Story of a Working Man's Life* (New-York, 1870), p. 173; Saxe-Weimar-Eisenach : *Travels in North America* (2 vol., Philadelphia, 1828), II : 56; Karl Postl : *The Americans as They Are* (London, 1828), p. 183. Numerous other travellers might be cited as well.

the midst of a Catholic community, he is mistaken. One of the French citizens of the town is declared to have said, in 1818, to Father de Andreis : « If Bishop Du Bourg had not come in time to our relief, the last spark of faith would have been extinguished in our country [1]. » In 1825 the commissioners for the Cathedral (three of the most prominent Catholic citizens of the town) threatened to sell the church properties if they were not reimbursed for the sums they had personnally paid out [2]. Is this the common practice of the devout?

The indifference to religion of these French was not that irreligion which arises in a new and rough country from mere rudeness of manners and the hasty throwing off of restraint common to the frontier. That sort of thing Peck found among many of his own countrymen newly come to Saint-Louis and recognized for what it was [3]. The Creoles, to whom he refers, were many of them educated and sophisticated people; their irreligion rose apparently from a scepticism natural to the French mind. It is the outside observer who pointed out the difference, whether he realized it or not : though Peck, as a zealous Baptist, disapproved of Catholicism, he could at least understand orthodoxy of point of view. But that religion should be merely superficial, that beneath a conventional attitude these men were content to be philosophic — here was a state of being that astounded him. Yet, new and strange as this condition was to him, Peck was a shrewd enough observer :

> The better informed-French population... were nominally Roman Catholics, and their wives, sisters, and daughters adhered to the Catholic faith, attended mass, and went to confession regularly. The men attended church on festival occasions. But every Frenchman, with whom I formed an acquaintance, of any intelligence and influence, was of the school of French liberalists — an infidel to all Bible Christianity. But they would treat Christian people, and even Protestant ministers of the gospel, with courtesy and respect. Romanism was the religion of their fathers, but the casual correspondence held with France, where infidelity was demolishing the thrones of political and religious despotism, and tearing up the foundations of superstition, led them to regard all religion as priestcraft, necessary perhaps for the ignorant, superstitious, and vicious, but wholly unnecessary for a gentleman — a philosopher [4].

1. Paul C. Schulte : *The Catholic Heritage of Saint Louis* in *The Catholic Herald* (weekly), Saint Louis, beginning with issue of July 7, 1933. Chapter XVII.
2. *Ibid.*, chapter XIX.
3. Babcock, pp. 85-88.
4. *Ibid.*, pp. 87-88.

What is this attitude but that of Voltaire and of the *philosophes* generally in eighteenth century France?

II

Peck does not detail for us the things which led him to his conclusion, but it is apparent that he saw and heard much which influenced his opinion. Unfortunately we possess little personal material about the earliest period in Saint-Louis. The principal citizens were merchants concerned with their livelihood and with the pleasant things of existence. They were not literary people, they were not philosophers, they were not controversialists. Their correspondence (or that part extant) was of business; their journals were business journals. In such records (and in public documents) there is much excellent historical, political, and economic material but little that is socially descriptive and still less that informs us of the literary or educational condition of the Creoles. Of intellectual activity the only good evidence is that of the booklists to be found in the inventories of the estates of these people — what a man reads tells us a good deal about him. In the libraries of Saint-Louis, Peck may have seen books enough to confirm the opinions founded upon conversation and conduct [1].

In 1818, when Peck arrived, Laclède had been so long dead that to the younger generation of the French he was become almost legendary, and to the Americans who had come in during the last decade and a half he was practically unknown. To the latter the archetype of the Creole was Auguste Chouteau. This man, who had assisted at the founding of the place nearly sixty years before, they looked upon as the patriarch, the wise and good old man who belonged to an old order, a vanishing culture, a person in his venerability worthy of respect. Auguste Chouteau was, then, a symbol for the French and their culture. His library was one of the largest and best in the town. What were the books which Peck possibly saw there? The books which caused Frenchmen in Saint-Louis to be so « infidel »? An examination of the records shows that this most influential of the Creoles had an exceptional array of the works of the

1. The extant data concerning these libraries will be found presently in my study *Private Libraries in Creole Saint-Louis*, them anuscript of which is now about complete.

French freethinkers [1]. It is interesting to note also that, of the six hundred volumes of his library, something more than one fourth were on the Index [2].

Of pre-eighteenth century liberal philosophers I find in the Chouteau inventory *Essai politique de Bacon* (— 9 [3] — one volume), *Méditations de Descartes* (— 45 — two volumes), *Principes de Philosophie de Descartes* (— 46 — one volume), and *Christianisme raisonnable* (— 100- — two volumes). This last item, apparently Locke's work, I mention because Chouteau was officially a Catholic and the book was strongly Protestant. The tendency away from narrow bounds of religion is indicated further by the presence of such works as *Histoire naturelle de Buffon* (— 23 — six volumes), and a *Histoire des Francs-Maçons* (— 80 — one volume). His interest in social justice is shown by a *Traité des délits et des peines* (— 12 — one volume — undoubtedly Beccaria's famous work). There are also several works in that favorite eighteenthcentury style of satiric letters : *Lettres juives* (— 5 — three volumes, an incomplete set of the work by J.-B. Boyer d'Argens; by whom Chouteau had also an incomplete *Philosophie du bon sens*, one volume); *L'Espion Chinois* (— 55 — two volumes); and perhaps most interesting of all *L'Espion des cours* (— 57 — nine volumes). According to Martino, this is the work of Giovanni Paolo Marana, first published in 1684, enlarged later and many times republished; it is the beginning, he says, of the satiric genre made famous by the *Lettres Persanes* and an important example of freethinking in the seventeenth century [4]. I find also *L'Antiquité dévoilée* (— 19 — three volumes) — a very medley of *philosophes* in itself [5]. And the philosopher king of Prussia is twice repre-

1. Inventory of the library of Auguste Chouteau made 13 may 1829. *Auguste Chouteau Papers, MSS,* Missouri Historical Society. The titles given there are brief and bare; I cite them as they appear in the document.

2. For this check I used *Catalogue des Ouvrages mis à l'Index, contenant le nom de tous les livres condamnés par la Cour de Rome, depuis l'invention de l'imprimerie jusqu'en* 1825..., seconde édition, Paris, 1826.

3. Figures cited thus refer to Catalogue numbers in the study mentioned above *(Private Libraries in Creole Saint-Louis)* where identifications are suggested.

4. Pierre Martino : *L'Orient dans la Littérature Française au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle* (Paris, Hachette, 1906), pp. 284-291. The itle in full reads : *l'Espion dans les cours des princes chrétiens. Lettres ou mémoires d'un envoyé secret de la Porte dans les cours de l'Europe, où l'on voit les découvertes qu'il a faites dans toutes les cours, avec une dissertation curieuse de leurs forces, politiques et religion.*

5. I am assuming this work to be that of Nic. Ant. Boulanger : *l'Antiquité dévoilée par ses usages,* ouvrage posthume (refait sur le manuscrit original par Paul Thiery, baron d'Holbach, avec un précis de la vie de l'auteur, par Diderot,

sented by *Œuvres du Philosophe de Sans Souci* (— 67 — one volume, — 68 — one volume, but incomplete).

The last title directs our attention to the great figures of the eighteenth century. Chouteau had by Montesquieu a set of *L'Esprit des lois* in four volumes (— 115) and of the *Œuvres* in seven volmes (— 116). Rousseau was represented in the booklist by *Emile ou l'Education* (— 146 — four volumes), *Nouvelle Héloïse* (— 147 — three volumes), and *Œuvres* (— 148 — one volume). The Marquis de Mirabeau's *L'Ami des hommes* (— 113 — six volumes), the Abbé Raynal's *Histoire philosophique des deux Indes* (— 134 — ten volumes), Bonnot de Mably's *Parallèle des Romains et des Français* (— 102 — two volumes) and his *Œuvres* (— 101 — fifteen volumes) were among Chouteau's books. Apparently he had also Diderot's *Encyclopédie* (— 53 — thirty-five volumes) [1]. Three works by Louis Sebastien Mercier I find : *Mon Bonnet de nuit* (— 108 — four volumes), *Portraits des rois de France* (— 109 — four volumes), and *Tableau de Paris* (— 110 — eight volumes). There is also a fourth livraison of *La Bastille dévoilée* (— 30), and five volumes of *Le Courrier de l'Europe* (— 37), apparently the journal edited by Theveneau de Morande, Brissot de Warville, and others.

Voltaire, because he was (and still is) regarded as the archenemy himself, I have saved for the last. Two titles in the library inventory are not there identified but are quite obviously works of Voltaire : *Annales de l'Empire* (— 166 — two volumes) and *Histoire du siècle de Louis XIV* (— 167 — three volumes). In addition to these there is an item of *Oeuvres de Voltaire*, fifty-five volumes on-8° (— 168). In the inventory the following arrangment is noted : *Nouveaux Mélanges* (eighteen volumes), *Histoire générale* (eight volumes), *Histoire du parlement de Paris* (one volume), *Questions* (nine volumes), *Raison par alphabet* (two volumes), *Œuvres de théâtre* (thirteen volumes), *La Pucelle* (one volume), *Russie* (two volumes), *Dictionnaire philosophique* (one volume). One tenth of all Chouteau's library was Voltaire.

suivant Grimm, Amsterdam, M. M. Rey, 1766, 3 vol. in-12 (Quérard : *La France littéraire*, I : 456).

1. The entry in the inventory reads « Dictionnaire des sciences, 35 volumes in-f°. » Extensive searching leads me to believe that this must be the famous *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une Société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot, et quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert. Paris, Briasson, 1751-1780, 35 vol. in-fol. *(Bibliothèque Nationale-Catalogue des auteurs)*. This seems to be the only edition of the *Encyclopédie* in this format and number of volumes — in fact the only work of its sort in such a format and number of volumes.

And, perhaps, even worse, he had a parlor clock surmounted by a bust of Voltaire!

III

Peck and other commentators [1] generally assumed that the liberalism of philosophy was inevitably a result of the French Revolution. They thought that any community as isolated and alone as they believed Saint-Louis to have been in the dark ages before the arrival of the Americans could have been stimulated to infidelity only by the violence of the Revolution, and they felt sure that the books of the sceptics made their first appearance on the frontier only after the Revolution. The library of Auguste Chouteau did contain books that dated from the Revolution or later; but we are not therefore ready to accept the famous observation of Levasseur, Lafayette's secretary, who in 1825 found that the inhabitants of Kaskaskia (near neighbour of Saint-Louis) were « acquainted with France only by tradition from the reign of Louis XIV, and they have no idea of the convulsions, which, during the last forty years, have torn the country of their fathers [2] ».

The important question is how far can we push back the evidence of freethinking? We know that a *sans culotte* society was formed in Saint-Louis in 1796. We know that in 1794 Silvestre Labadie, the sixteen year old nephew of Auguste Chouteau, was at school in France (and that he was later a notorious freethinker, according to members of his family). We know that at the wedding of Emilie Labadie in 1794 a French cousin was present. We know that Charles Gratiot, brother-in-law and partner of Auguste Chouteau, was in France in the winter of 1791-1792. The isolation of Saint-Louis is a myth so obvious that it needs no great exposure; the Creoles had many connections with France.

1. Karl Postl, for instance *(The Americans as They Are,* p. 148), amuses us by expressing this same idea with stupid seriousness : « ... This little respect paid to the Sabbath is a relic of the French Revolution and of Buonaparte, for whom the French and the Creoles of Louisiana have an unlimited respect, imitating him as poor minds generally do, as far as they are able, in his bad qualities, his contempt of venerable customs, and his egotism... » Only a person completely ignorant of the French in the Mississippi Valley could be so ridiculous as to blame Napoleon for the gaiety of Sundays.

2. A. Levasseur : *Lafayette in America* (translated by John B. Godman, 2 vol., Philadelphia, 1829), II : 132.

I have described works in the library of Auguste Chouteau as it existed in 1829 and probably in 1818, but I have said nothing of the possible earliest dates for the presence of these titles. I suggest that most of the items in the inventory of the estate were already in the library in 1810. In that year Henry Marie Brackenridge visited Saint-Louis. His father, Hugh Henry Brackenridge, was a graduate of Princeton (with degrees in divinity and law), a literary man, the friend and associate of such men as Freneau and Gallatin; the son also was a college graduate, with a leaning toward books. With such a background, young Brackenridge was not to be quickly impressed; yet he found Chouteau's to be « one of the largest private libraries I had seen »[1]. It is probable then that this « fine collection » numbered most of the volumes we find in it later.

The history of the library can in part be traced farther back. In 1802 he selected as part of his share in the partition of the community estate of his wife's parents, twenty-one volumes (these did not include any of the titles mentiond above), and as early as August, 1778, he made a purchase of books in the sale of the estate of Antoine Hubert. He was obviously interested in books from an early date. The most important of the purchases, however, is that lot bought from the Laclède estate in September 1778. These fifteen volumes included apparently the Bacon item and the *Nouvelle Héloïse* which appear in the 1829 inventory. His choice of books indicates that Chouteau may early have shown his inclination toward the freethinking type of literature, and suggests too the possible influence on him of his patron and friend, Laclède.

Pierre Laclède was a native of Bedous in Bearn. Of his background not much is known. His father was an *avocat au parlement de Navarre;* his elder brother likewise. The latter, at least, was a graduate of the University of Toulouse. A younger brother of the father, Jean-Joseph de Laclède, was a man of letters, the author of a *Histoire générale du Portugal*, and it is interesting to note, won some attention from Voltaire [2]. Pierre Laclède, who did not I think make any pretence to the literary life or to philosophy, came to Louisiana to make his fortune in commerce and in the furtherance of that he founded the town of Saint-Louis in the spring of 1764 (with Auguste Chouteau, a fourteen year old boy, as his assistant). But though he was first of all a man of business, Laclède was evidently a well-

1. H.-M. Brackenridge : *Recollections of Persons and Places in the west* (2e édition, Lippincott, Philadelphia, 1868), p. 231.

2. H. de Coincy : *Jean de Laclède* (1728-1813)... (Tarbes, 1926), pp. 5-6.

educated person and one with an intelligent interest in books. When he died in 1778 he left library of more than two hundred volumes — a not inconsiderable collection when one considers time and place, population and conditions of life [1].

A considerable portion of his library is given over to works on commerce, finance, agriculture, and history. Another part may be said to consist of writings mildly concerned with freethinking such as the works of the Spaniard Feyjoo [2], *le Spectateur* (— 77 — four volumes) which at least managed to be placed on the Index, and *l'Histoire des Superstitions* (— 79) in four volumes, also on the Index, I think. To these I might add a few less certain titles : *Anecdotes secrètes* (— 3 — one volume)», *Essay politique* (possibly J.-F. Melon (— 24 — two volumes), and *Reflection Critique sur les finances* (— 61 — two volumes).

The more important items among the Laclède books, however, were *la Philosophie de Descartes* (— 19 — one volume), *Essay du Chevalier Bacon* (—5 — one volume), *Essay de Locke* (— 46 — four volumes — almost certainly *Essai sur l'entendement humain*), *Théorie de Limpost* by the Marquis de Mirabeau (— 51 — one volume), and Rousseau's *le Contrat social* (— 68 — one volume) and his *Nouvelle Héloïse* (— 69 — three volumes *en brochure*). The Descartes, Locke, and Rousseau items were, of course, on the Index (along with some other of Laclède's books). It is interesting to note too that the Mirabeau volume was published in 1760, and the Rousseau books in 1761 and 1762 : Laclède was reading at least some of the latest books, and, though we do not find Voltaire among them, we find enough stimulating works among the two hundred volumes to be able to say that there was a tendency toward freethinking in Saint-Louis from its very foundation. I must point out too that if M. Mornet found among the many private libraries in eighteenth century France embraced in his study only one which listed the *Contrat Social* [3],

1. Inventory of estate, in *Laclède Papers, MSS,* Missouri Historical Society, Saint Louis. Items below are from booklist there — figures refer to catalogue numbers in my *Private Libraries in Creole Saint Louis* where may be found suggested identifications.

2. I have been unable to examine any of the works of Benito Geronimo Feyjoo y Montenegro (1676-1764), but James Fitzmaurice-Kelly (*Littérature espagnole,* 2e édition, Paris, 1913, p. 387) says of his principal works *(Theatro crítico universal, o Discursos varios en todo genero de materias para desengaño de errores communes,* 1726-39, 8 tomos, and *Cartas eruditas y curiosas)* that they « constituent une investigation savante de l'état intellectuel de son pays et une introduction critique à la science européenne. »

3. Daniel Mornet : « Les Enseignements des bibliothèques privées (1750-1780) », *Revue d'histoire littéraire de la France,* XXVII (1910) : 449-496. Rousseau

Saint-Louis in 1778, a village of three or four hundred persons, may well boast of the copy it possessed.

During the early decades of Saint-Louis there were other libraries than those of Pierre Laclède and Auguste Chouteau. They were most of them a good deal smaller, and, though they contained their copies of Rousseau, Raynal, Montesquieu and other of the writers that concern us, the data of those collections add no new titles to the list I have given. About some of the private libraries we know practically nothing[1], but in spite of the scarcity of information we yet have enough data to be fairly sure of the main contention — that freethinking came early to Saint-Louis.

IV

Before closing this paper I wish to offer some collateral evidence which reinforces that already presented. Saint-Louis was founded in 1764 by a Frenchman from New Orleans who brought a few persons with him. In the years following, other people came up from the capital of the province to settle in the new village and during all this time there was constant contact between these two places. It is reasonable then that the ideas and books current in New Orleans were familiar to Saint-Louis-

is discussed on pp. 466-468. It is interesting to note how much correspondence there is between the French and the Creoles in their general choice of reading.

1. Many of the inventories do not give detail. For instance, Laurent Trudeau (1774) left 23 « libros viejos »; Auguste Condé, physician and surgeon (1776), « soixante douze volumes de livres tant de chirurgie que autres »; Barsaloux (1777), 22 unidentified volumes; Laclède (1778), « un pacquet de livres en Brochure sans relieures » (as the inventory carefully phrases it), also « quinze livres diferent histoires », and « un vieux autre livre »; Antoine Hubert (1778), « un paquet de livres, Roman et comédie »; Fernando de Leyba, commandant of the Illinois country (1780), « sesenta y quadro libros de diferent lenguas buenos y malos » (the last is probably not a critical comment on languages but on condition of books!); Louis Perrault (1783), « doze libros de diferentes tratados grandes y pequenos y muy husados »; Claude Mercier, surgeon (1787), in addition to a lot of unidentified medical works, « nueve libros forrodas en Pasta de diferentes Istorias »; Louis Dubreuil (1794), « cinquante-quatre volumes reliés avec quarante-trois mauvaises Brochures »; Silvestre Labbadie (1794), « vingt-huit volumes de divers sujets ».. In these lots of unknown books (and this list is only for the first decades in Saint-Louis) there may have been other volumes of the freethinkers. It should be pointed out, also, that we do not have inventories for all persons who died in Saint-Louis in the colonial times. The dates above are those of the inventories; the Spanish citations have no other significance than that the persons charged with making or supervising the inventory preferred the Spanish language.

sans. On the other hand, most of the inhabitants were from the older villages of the eastern Illinois and were Canadian in origin. There was also considerable business travel to Montreal and Quebec, and the children in some families were sent up to Canada to be educated. A few observations on books read in eighteenth century New Orleans and Canada will therefore be pertinent.

The information concerning private libraries in Saint-Louis I have gathered for myself from the untouched original sources. For New Orleans I have had neither the time nor the opportunity to do such work, but I have found published one inventory which most conveniently is of an early date. Jean Baptiste Prevost died in 1769 and in July of that year an inventory was made of his estate in New Orléans [1]. Judging from the length of the inventory, the number and value of his slaves, and other items, I conclude that he was a man of considerable wealth in his time and place. He left a collection of three to four hundred volumes of standard works on law, commerce, geography, history, literature, and the like — the library of a merchant but certainly of one well-educated and intelligent. One item in the inventory mentions a cabinet containing sixty-nine brochures; another a lot of forty-six volumes and eight brochures. No detail is given for either. Among the identified items I find :

Item 140 Emille en quatre brochures.
150 Pensées de Jean-Jacques Rousseau, une Brochure.
155 Lettres persanes, une brochure.
159 Œuvres de Rousseau, quatre volumes [this, of course, may de J.-B. Rousseau].
163 Œuvres de Voltaire, cinq volumes.
198 L'esprit des loi, trois volumes.
203 L'origine des idées, un volume.
213 L'histoire de Charles douze, un volume.
241 Secrets des Flamagons [francs-maçons], un volume.

The list of Prevost's books offers a good sample of what people in the provincial capital were reading in the 1760's.

For reasons that are obvious more investigation of social conditions has been made in Canada than in other parts of

1. Edith Dart Price and Heloise H. Cruzat, editors, « Inventory of the Estate of Sieur Jean-Baptiste Prévost, 1769 », *Louisiana Historical Quarterly* IX (1926) : 411-498. Original French text and English translation. Judging from a similarity of many titles in the Prevost inventory with those found soon after in Saint-Louis inventories, I think it quite possible that some of his books were bought by Saint-Louisans and carried up the river. The record of sale of this library will prove a very interesting document.

French America. Benjamin Sulte has stated that in 1760 there were about 60.000 volumes in private libraries in Canada for a population of about 60.000 [1]. M. Fauteux, in his survey of libraries in early Canada [2], lists a catalogue of the four hundred or more books left by Joseph Fournerie de Vezon (apparently an officer in the army), who died at Montreal in 1760. An interesting, well-balanced collection, it contains works on history, government, literature, science, law, and many other subjects. Among his books it is interesting to find some of Voltaire, Montesquieu, the Marquis de Mirabeau, Rousseau, and Boyer d'Argens [3].

Le siècle de Louis XIV	2 vols.
L'esprit des lois	3 vols.
L'ami des hommes	
Discours sur l'origine et le fondement de l'inégalité parmi les hommes	
De l'origine des idées	2 vols.
Les Lettres Juives	6 vols.

After the coming of the English, a « public » (that is, a subscription) library was established in Quebec under the influence of General Haldimand. There is extant a catalogue of that library as it was in 1785, after five years of existence. It then contained 1001 volumes in French and 814 in English. Though he does not give us a detail from which we can cite all of the freethinkers represented there, M. Fauteux points out that :

> Dans la section littéraire qui est toujours celle où se fait le plus sentir l'influence des idées, l'on rencontre bien le doux Fénelon et le sévère Bourdaloue, mais ces auteurs de tout repos sont écrasés sous le poids des 40 tomes de Voltaire, des 23 volumes de Rousseau et des 35 in-folios de l'Encyclopédie de d'Alembert et Diderot [4].

In this section of French literature, there were, he informs us, 339 volumes; if to the 98 volumes referred to we add a fair representation of the other freethinkers, a very significant proportion seems to be of this stimulating kind. Add to these, freethinking works no doubt to be found under other classifi-

1. Quoted in Aegidius Fauteux : *Les Bibliothèques Canadiennes, Étude historique* (Montreal, 1916), p. 13.

2. This interesting study sketches the history from 1534 to 1916, with the most valuable material on the 18th century. It was originally published in *La Revue Canadienne.*

3. Fauteux, pp. 16-20.

4. *Ibid.*, pp. 27-28.

cations, and would not the palace of the bishop, which according to John Lambert housed the collection, « n'en frémit-il pas sur ses bases . »[1]

These are but brief samples of the books to be found in Canada and in New Orleans, but they are important. These places supplied Saint-Louis with its population; these places were the principal points of contact for Saint-Louisans. Books and ideas current indicate an obvious interest in the freethinkers and their works for all of French North America. It is then reasonable that the Creoles of Saint-Louis were inclined to a liberal philosophy not merely when Bates, Peck, and others observed them in the early nineteenth century, but also long before that period. The Revolution in France may have strenghtened that impulse, but the beginnings of it lay in a familiarity with the freethinkers which dates back possibly to the very beginning of Saint-Louis.

J.-F. McDermott.

Mme DE GENLIS IN ENGLAND

Mme de Genlis paid her second visit to England in 1791, accompanied by her pupil, Mlle Adélaide d'Orléans, by her niece, Henriette de Sercey, and by her adopted daughter, the beautiful Pamela, who, a little later, was to become the wife of the Irish patriot, Lord Edward Fitzgerald. Mme de Genlis' rôle of adviser to the Duke of Orléans had rendered her unpopular in France with various sections of society, and the increasing distrust with which the Duke was regarded by the people, whose cause he had claimed to embrace, contributed to make Mme de Genlis' own position a precarious one. She realised that departure from France was advisable, and the memory of the warm welcome she had received in England on her first visit to that country in 1785 persuaded her to seek refuge there. Some years later, during her exile in Germany, she wrote a letter to the Minister of Police in the Republican government, disclaiming all political activities during the years of the Revolution, and giving a naive explanation of her visit to England. She wished, she said, to take the waters at Bath, and also to make arrangements for the sale in England of the wine made on her husband's estate

1. *Ibid.*, pp. 26, 28. John Lambert visited Canada in 1807.

at Sillery; finally, she considered that the journey would furnish her three young companions with many instructive experiences.

The explanation was a dubious one, but it is certain that Mme de Genlis established herself first at Bath, with her three charges. After a stay of two months, however, they removed to Bury St Edmunds, where they were neighbours of Arthur Young, the agriculturist. An amusing account of the household is given by Fanny Burney in her Diary; she was indebted for her information to Mrs Young, who told her that Mme de Genlis' entourage included a botanist, a chemist, and a natural historian, formerly servants of the Duke of Orléans, who accompanied the ladies on their walks, and even dined with them. This revolutionary mode of living was viewed with disfavour by the aristocratic families in the neighbourhood.

Mme de Genlis and her charges made many excursions on foot into the country round Bury, and the rigorous physical training to which Mlle Adélaïde had been subjected in the house of education in Paris was in no way relaxed. In a letter to her youngest brother, the Duke of Beaujolais, she describes a « charming walk » which she took with Mme de Genlis and Pamela; their goal was a « superb garden five miles from Bury, and approached by a delightful route ». In spite of the charms of the neighbourhood, however, Mlle Adélaïde was not allowed to neglect her studies, and each day she received English lessons from her governess, and practised for a time on her harp. She was further occupied in teaching a little protégée, Églantine, whom Mme de Genlis had adopted in order that Mlle d'Orléans might perfect her own knowledge and conduct through training a younger child.

Mme de Genlis' own activities at Bury are recorded in her *Mémoires* and in her *Souvenirs de Félicie*, a delightful collection of reminiscences. It is in the latter work that she gives an eloquent description of the graveyard at Bury, obviously one of her favourite retreats. She paints a moving picture of the lovers wont to meet there in the evenings, vowing eternal fidelity as they sit in the shade of cypress-trees, surrounded by noble monuments. « The calm of night, the sweet radiance of the moon reflected on those venerable monuments, the firs and cypresses rising majestically among the tomb-stones, which loom like black pyramids against those ancient towers — this assemblage of imposing objects, so mournful and so pious, inspires profoundest melancholy and ennobles every sentiment. How chaste and moving must be the conversation of those lovers! ». There is a tinge of Ossianic gloom in Mme de Genlis' description,

but the passage is marred by her predilection for that « style larmoyant » dear to her contemporaries.

An equally enthusiastic page of her *Souvenirs* is inspired by her recollections of Llangollen. She says that her visit there was the outcome of a discussion on friendship, in the course of which, reference was made to two friends who had renounced society and all wordly pleasures, and retired to a cottage in Wales to grow fruit-trees and vegetables, and keep sheep and cows. These two devoted friends were Lady Eleanor Butler and Miss Sarah Ponsonby. M^me^ de Genlis and M^lle^ Adélaïde were deeply impressed by the story of the two ladies, and expressed a desire to pay a visit to their home. Accordingly, they applied for permission, and received a charming welcome from the two friends. M^me^ de Genlis was enchanted by the cottage and its simple furnishings, and by the paintings and enbroidery which testified to the skill and taste of the inmates. She accepted an invitation to stay overnight, and was awakened by the sound of exquisite music which appeared to come from a balcony oustide her window. On examination, the music was found to be caused by the wind playing on the strings of an Aeolian harp placed on the balcony. M^me^ de Genlis appreciated the graceful tribute to her talents as a harpist, and perhaps in recognition of it, she presented her hostesses with copies of her works.

She was much impressed by the wildness and majesty of the surroundings, and when the two friends led her to a rustic seat shaded by poplars, where they were accustomed to sit and read Ossian, her enthusiasm was unbounded. On her return to Bury, however, the feelings which had inspired her in the presence of the two friends gave place to reflections of a somewhat different nature. She began to pity the two recluses cut off from the sweet intimacy of family life, and even to question the wisdom of their conduct. They now appeared to her as victims of exalted sensibility, and she condemned their mutual devotion as a selfish and dangerous sentiment. The only means by which they could assure themselves of a happy old age, was, she declared, the adoption of children (a truly Genlisian dictum, for the practice of adopting children was one of the most outstanding features of M^me^ de Genlis' life).

While M^me^ de Genlis and her charges were seeking instructive experiences in England, events were moving fast in France. The position of Royalist partisans was perilous, and consequently a steady stream of émigrés was pouring into England. M^me^ de Genlis was highly unpopular with this faction, and the presence of such a host of enemies soon gave her cause for alarm. She

received threatening and abusive letters, and was at last obliged to appeal to the English government for protection. In response to her appeal, hospitality was offered to her and her charges at Sheridan's house near Richmond, and here they remained until November 1792, when Mme de Genlis deemed it safe to return to France. She was unaware that her name had been entered on the list of émigrés, and that on quitting the hospitable shores of England, she was doomed to spend long years in exile. They were years of hardship and privation, but she was able to regard them afterwards in the same light as the pleasant months she spent in England, namely, as periods fruitful in varied experiences.

Phyllis J. Ward.

DOUZE LETTRES INÉDITES DE SILVIO PELLICO.

INTRODUCTION AUX ÉTUDES ITALIENNES EN BOURGOGNE DE 1821 à 1847.

I

Les Études Italiennes en Bourgogne.

Les jeunes Bourguignons de la Restauration ont partagé l'enthousiasme de leur génération pour certains écrivains italiens. On aurait pu avec raison le supposer. Ne serait-il pas surprenant de trouver indifférents aux suggestions de Mme de Staël et aux tableaux de Chateaubriand ces jeunes gens qui discutaient les idées de l'une ou acceptaient celles de l'autre sans les discuter? Et à défaut de ces illustres voyageurs, n'y avait-il pas un troisième, Bourguignon celui-là, pour donner aux fils des vignerons le désir de connaître le soleil de Naples! Mais nous voulons mieux que des suppositions; nous voulons des preuves. Nous en avons qui démontrent non seulement un intérêt très vif de la part des jeunes Bourguignons de la Restauration pour les lettres italiennes, mais parfois la qualité de cet intérêt.

Quelques documents ont déjà permis d'entrevoir en Bourgogne une connaissance de la « question italienne »; ce sont, par exemple, les traductions d'Antoine de Latour et l'article de Théophile Foisset sur les lettres de Silvio Pellico mentionnés par M. H.

Bédarida [1]. Nous allons ajouter à ces données quelques documents qui permettront de connaître plus précisément la part que les lettres italiennes ont eue dans la vie intellectuelle en Bourgogne à l'époque romantique, et la part que la Bourgogne a eue dans la dissémination de la littérature italienne en France pendant la Restauration et la Monarchie de Juillet.

1. *A l'Académie de Dijon.*

Théophile Foisset (1800-1873) s'intéressa à l'Italie depuis sa jeunesse; animateur de la Société d'Études de Dijon [2], lauréat de l'Académie de cette ville, lié alors d'amitié avec Lacordaire et avec le poète Charles Brugnot (1798-1831), étudiant à la Faculté de Droit, Foisset trouve cependant le temps de lire Dante, Boccace, le Tasse; il traduit Alfieri. En 1819, il trouve l'italien facile et s'essaie à des traductions de Métastase et du Tasse. En 1821 il encourage son ami Brugnot à traduire Boccace : « Que fais-tu en grec et italien? Achèves-tu la traduction de « ces deux morceaux de Boccace? », lui demande-t-il le 14 février 1821 [3].

Déjà membre de l'Académie de Dijon, Foisset fait, en 1821, une communication à la section des lettres de cette académie, communication intitulée : *De la Tragédie chez les Italiens et particulièrement du théâtre d'Alfieri* [4], où, en discutant Alfieri, il soutient l'idée que ceux qui ne connaissent pas les autres littératures vivantes ne sauraient vraiment apprécier la littérature française. « C'est surtout en France que la *littérature* « *comparée* [5] (c'est nous qui soulignons) peut offrir un plus grand

1. *Lettres de Silvio Pellico, recueillies et mises en ordre par M. Guillaume Stefani, traduites et précédées d'une introduction par M. Antoine de Latour,* Paris, Dentu, 1857, in-8°, LIII-598 p.; Théophile Foisset, *Le Piémont jugé par un Piémontais,* dans *le Correspondant,* t. XLVI (nouvelle série, t. X), 25 mars 1859, p. 381. Voir les articles de M. H. Bédarida : *Le Romantisme français et l'Italie,* Extrait de la Revue de l'Université de Lyon, 4e année, fascicule 2, 1931 (tirage à part, Lyon, Audin, 1931), et, du même auteur, *La Fortune des* « Prisons » *de Silvio Pellico en France* (1832-1932). *Revue de Littérature comparée,* octobre-décembre 1932, p. 729, et janvier-mars 1933, p. 73.

2. Fondée par Foisset et quelques amis en 1821.

3. Toutes les lettres que nous citons, sauf avis contraire, sont d'après des correspondances inédites.

4. *Compte-rendu des Travaux de l'Académie de Dijon, séance publique du 24 août* 1821, Dijon, 1822, p. 51.

5. Foisset semble déjà comprendre l'intérêt *de la recherche des vivants rapports qui unissent les diverses littératures.* Sur le terme *littérature comparée,* il faut lire l'article de M. Fernand Baldensperger, *Littérature comparée : Le mot et la chose. Revue de Littérature comparée* Première année 1921, p. 5-29.

« nombre d'aperçus neufs, de rapprochements curieux, et « raffermir l'autorité de nos vieux principes littéraires, en les « rajeunissant par des applications piquantes », écrit le rapporteur de l'étude de Foisset, qui est Foisset lui-même. Comment comprend-il la littérature comparée? Il voudrait comparer les œuvres pour arriver à distinguer l'apport d'un grand écrivain de celui de ses devanciers, de celui de son siècle. C'est ce qu'il veut faire pour Alfieri.

Foisset rappelle d'abord que les recherches de Riccoboni se terminent au XVII^e^ siècle et que celles de Ginguené ne vont pas au delà de cette époque. « Alfieri seul est bien connu parmi nous », écrit-il.

Si Alfieri est connu, c'est en partie grâce aux travaux d'un Bourguignon, C.-B. Petitot, né à Dijon en 1772, qui publia, en 1802, la traduction du théâtre du célèbre Italien, suivi en 1809 de la traduction de la Vie de Victor Alfieri, écrite par le poète lui-même [1].

Dans une introduction sur le théâtre en Italie depuis ses débuts Foisset s'arrête surtout au Trissin qui offrit, dit-il, presque en même temps à l'Europe moderne la première épopée et la première tragédie. « Il invente le vers blanc *(verso sciolto)*, « ramène les chœurs anciens sur le théâtre, et ne craint pas « de débuter par un sujet inconnu sur la scène antique. » Le jeune académicien compare alors la *Sophonisbe* du Trissin à celles de Corneille, d'Alfieri, de Voltaire. Il aperçoit dans la *Rosemonde* de Ruccelai un pas rétrograde; l'exemple donné par ces deux maîtres n'est pas suivi par les chefs-d'œuvre qu'on pourrait espérer. Pourquoi? Foisset, apprenons-nous, a adopté pour sienne la thèse, établie selon lui par M. de Bonald, que la littérature est l'expression de la société, et il répond que c'est parce que les mœurs nationales étaient corrompues.

« Ce ne furent pas les encouragements du succès qui man-« quèrent à ce premier essor. Ce ne devait point être non plus « le génie; car le Tasse, encore enfant, balbutiait des scènes « tragiques, et le théâtre était déjà fier des noms de l'Arioste et de Machiavel. Il faut le dire : ce qui manqua, ce furent les « mœurs nationales » (p. 54).

Sur ce principe l'auteur explique la période de transition pour arriver enfin à Alfieri. Après une étude sur la vie d'Alfieri, où il applique une méthode de critique peu pratiquée alors, celle d'expliquer l'œuvre par l'homme et l'homme par le milieu,

1. Le Théâtre fut publié à Paris par Giguet et Michaud, 1802, 4 vol. in-8° la vie fut publiée par Nicolle, Paris, 1809, 2 vol. in-8°.

Foisset aborde l'analyse des tragédies; dans ces analyses il rapproche constamment le théâtre d'Alfieri de celui de Racine, de La Harpe et surtout de celui de Voltaire « dont le tragique « italien semble avoir pris à tâche de refaire tous les chefs- « d'œuvre ». L'auteur examine alors le style, les théories dramatiques, le système de versification du poète italien; il essaie de marquer le point de départ de l'auteur de *Saül*, le point auquel il est parvenu et, pour terminer, d'indiquer les progrès que le théâtre peut faire en Italie après Alfieri. Dans le passage suivant, Foisset semble déçu de trouver chez le comte « des opi- « nions encore plus exagérées que celles de nos plus ardents « révolutionnaires » selon l'expression de Petitot (*Œuvres dramatiques d'Alfieri*, 1802, p. I, XIX). Foisset discute le manque d'originalité dans la forme et dans les caractères : « Même uni- « formité dans ses moyens : c'est encore une conséquence de « sa manière. On reconnoît bien l'empreinte de son génie dans « tous les sujets traités après d'autres poëtes; mais il eut tort « de croire qu'il les avoit renouvelés. Presque tous ses carac- « tères, et les meilleurs sans contredit, lui sont donnés tout « entiers par l'histoire ou par ses devanciers; il a souvent affoibli « ceux qu'il empruntoit à Voltaire. Beaucoup de ceux qui lui « appartiennent se ressemblent : le Spartiate Anfarès parle « comme Julien de Médicis; le premier Brutus, comme un tribun « du siècle des Gracches (*sic*) et l'épouse d'Agis pourroit ne « paroître qu'une pâle contr'épreuve du rôle de Blanche dans les « *Pazzi*. Nous l'avons déjà fait pressentir, Alfieri écrivoit trop ses « tragédies pour la fin du XVIII^e^ siècle; et le choix de ses sujets, « souvent malheureux, presque toujours subordonné à l'esprit « qui dominoit alors, ne contribuoit pas peu à donner à ses « compositions cette teinte austère et monotone qui a fermé ses « yeux trop sévères sur les beautés d'invention qui lui sont « propres. S'il est juste de dire que le côté terrible de ses sujets « efface presque entièrement ce qu'ils pouvoient offrir de tendre, « il faut avouer aussi qu'il a eu le bon esprit de ne point mul- « tiplier de vaines tentatives pour sortir de son genre » (p. 60). Il est inutile de multiplier les exemples. Cette étude, dans l'ensemble, est peu favorable à Alfieri car tout en adoucissant un peu sa censure en montrant les qualités des défauts, Foisset n'oublie pas les inconvénients du style et il cite l'opinion de Cesarotti, qu'il est peu de scènes qui n'arrêtent pas désagréablement par quelque mot singulier ou quelque cacophonie (p. 65).

Dans les *Mémoires* de la même année on trouve une étude du même auteur, *Du genre romantique et de ses conséquences pour la littérature française;* Foisset émet l'opinion que Dante

est bien parfois un peu « romantique » et que « certes ce ne sont pas les plus beaux endroits » (p. 238), opinion qui nous en dit long sur les sentiments de l'académicien à l'égard de la nouvelle école. Mais dans cet essai il s'agit surtout de littérature allemande.

A l'Académie de Dijon il est de nouveau question de littérature italienne quand Foisset y présente ses *Considérations sur la langue et la littérature des Troubadours* à la séance publique du 20 août 1825 [1]. Il est assez souvent question de littérature italienne dans la correspondance de Foisset et de Brugnot pour conclure que Foisset continue ses études italiennes, se préparant ainsi à donner, en 1842, un chapitre sur *le Voyage du Président de Brosses en Italie* dans son *Président de Brosses, Histoire des lettres et des parlements au XVIII^e siècle* [2].

Charles Brugnot [3], professeur de quatrième au collège de Cluny en 1820 avant d'être professeur de seconde à Troyes, fait du récit d'Ugolin une traduction sans périphrases delilliennes, qui permet à Foisset de dire que « M. Antony Deschamps n'a pas fait mieux ». Brugnot envoie le poème à l'Académie de Dijon; Foisset dans la séance publique du 23 août 1823, en rappelant la difficulté de rendre en français la langue éner-

1. *Mémoires de l'Académie de Dijon,* Dijon, 1825, p. 131.

2. Paris, Olivier-Fulgence, in-4°. Puis, le 10 janvier 1853, Foisset écrit un article dans le *Correspondant* sur *Les poètes franciscains en Italie au XIII^e siècle* de A.-F. Ozanam. L'article de 1843 est surtout un compte rendu, mais les analyses de Foisset laissent bien voir que ses études se sont faites avec le même soin et la même pénétration d'érudit et d'âme croyante que ses études de littérature française. S'il y a consacré moins de temps, il y a apporté son sérieux habituel et sa bonne foi.

Le Correspondant a publié plusieurs articles sur la littérature italienne parmi lesquels on peut citer ceux de E. de Bazelaire (15 juin, 15 septembre 1843) sur *La littérature italienne au XIX^e siècle;* celui du comte de Montalembert (25 juin 1863) sur *La presse catholique en Italie, Il Conservatore, de Bologne;* celui de A. Dantier (25 juin 1868) *Un commentaire inédit de la Divina Commedia;* ceux du comte de Puymaigre (10 juillet 1872; 25 décembre 1872) *La poésie populaire en Italie;* mais surtout ceux d'Ozanam : *De la tradition littéraire en Italie* (15 février 1843); *Des Sources poétiques de la Divine Comédie* (10 et 25 février 1845); *Les poètes franciscains en Italie aux XIII^e et XIV^e siècles* (10 octobre 1847; 15 janvier 1848; 10 mars et 10 avril 1851).

Le catalogue de la bibliothèque de Foisset indique qu'il possédait un *Orlando innamorato* en 3 volumes, un *Metastasio* en 11 volumes; Dandolo, *l'Italie aux XIV^e, XVI^e et XVII^e siècles* en 4 volumes; on y trouve encore les lettres de Chateaubriand sur l'Italie (éd. Ladvocat, 1827) et *Mes Prisons* de Silvio Pellico dans la trad. de Latour.

Il aime tirer des exemples de l'histoire italienne pour démontrer une idée politique, celle par exemple que l'État doit laisser aux hommes leur personnalité et ne pas faire, par une centralisation exagérée, d'une action, une machine. Cf. *Des Provinces et de la Centralisation,* Dijon, 1846, p. 17.

3. Sur Brugnot, voir la Notice de Foisset dans les *Poésies* de Brugnot, Dijon, 1833, in-8°.

gique de Dante, loue Brugnot d'avoir vaincu bien des difficultés, et quand la lutte fut inégale, dit-il, « il faut moins en accuser « l'impuissance du traducteur que celle de la langue française, « cette *gueuse fière* dont Voltaire signalait au dernier siècle « la dédaigneuse indigence ». Voici quelques alexandrins de la traduction du poète de vingt-trois ans [1].

Au fond de la fosse glacée, le malheureux Ugolin enfonce ses dents dans la tête de Roger; le poète lui demande le crime de sa victime :

Sa bouche abandonna son horrible pâture;
Le coupable l'essuie avec la chevelure
Du crâne ensanglanté que déchiraient ses dents,
Puis : « Tu veux donc me voir réveiller les tourmens
« D'un désespoir affreux dont la seule pensée
« Pèse, avant de parler, sur mon âme oppressée?
« Mais, si ma voix du moins peut encor me venger,
« Peut flétrir le bourreau que tu me vois ronger.
« Mêlés à mon récit vois mes pleurs se répandre... »

Gabriel Peignot (1767-1849), autre membre de l'Académie de Dijon, plus âgé que Foisset et que Brugnot, était arrivé à Dijon sous l'Empire, comme inspecteur de la librairie; il est devenu proviseur au collège de Dijon en 1815; en 1836, il publie une notice sur Pierre Aretin et, en 1839, quelques pages sur Pétrarque. Mais sa correspondance avec son ami N.-D. Baulmont, publiée à Dijon en 1857, ne témoigne aucun intérêt suivi pour les lettres italiennes [2].

2. *La poésie italienne dans un collège de province.*

Dans un cours de poésie, dont nous avons pu parcourir le manuscrit, Charles Brugnot, professeur de seconde à Troyes de 1823 à 1827, fait l'histoire des divers genres; pour ses leçons sur la poésie italienne il suit souvent Ginguené [3]. Dans la leçon

1. *Mémoires de l'Académie de Dijon*, années 1822-1823, Dijon, 1824, p. 130.

2. G. Peignot, *De Pierre Aretin, Notice sur sa fortune, sur les moyens qui la lui ont procurée et sur l'emploi qu'il en a fait.* Dijon, Lagier, 1836, in-8°, 15 pages. *Sur un passage de la vie de Pétrarque, relatif au pape Benoit XII.* Bulletin du Bibliophile, Paris, Techener, 1839, 3e série, p. 727-729. En 1813, Peignot assiste, à Dijon, à un dîner « polyglotte »; il y eut un Allemand, deux Espagnols, un Anglais, trois Français, mais pas un seul Italien (Lettre du 3 juin 1813, Corresp. citée).

3. *Leçons élémentaires de poétique* par Charles Brugnot, manuscrit de 198 feuilles, sans date, ni lieu.

sur la poésie pastorale il mentionne le Tasse, l'Arioste, Guarini, Bonarelli; dans celle sur l'apologue, il parle de Baldi, de Pavesi, de Verdizotti, de Roberti et de Pignotti. C'est à la poésie épique qu'il consacre la plus longue leçon, discutant surtout Dante, le Trissin, Torquato Tasso (folios 119-125); enfin, dans la leçon sur la poésie dramatique il fait l'esquisse rapide de l'histoire du théâtre depuis la tragédie latine d'Antonius Mustatos jusqu'à Alfieri, sans oublier le Tasse, Ruccelai Giraldi, Dolce, Métastase (folios 171-174).

Le jeune Bourguignon signale l'importance de l'*Aminte* dans l'histoire du genre pastoral, mais il y trouve trop de fadeurs et un manque regrettable de naturel, plus intéressant pourtant que le *Pastor Fido*, qui n'en est qu'une imitation. Il cite l'opinion de Schlegel sur l'œuvre de Guarini, que le *Pastor Fido* est une œuvre inimitable et que les chœurs des pastorales du Tasse et de Guarini ont de grandes beautés poétiques (fol. 171).

Après avoir marqué l'importance de Dante comme créateur de la langue nationale, le jeune professeur analyse la *Divine Comédie*, il note la simplicité du récit, la forme de la versification, les beautés de l'imagination inépuisable et énergique, la simplicité nue et forte du style, et cette concision inimitable de Dante qui trouve toujours le mot propre, qui n'use jamais de périphrase, concision en honneur chez les Italiens, et que l'on distingue sous le nom de style dantesque.

Des analyses plus détaillées de quelques chants, avec la traduction de ces chants, complètent la leçon sur Dante.

Métastase, dit-il comme les critiques avant lui, a de la grâce, de l'élégance, la douceur, le vers musical, qui rappellent Racine; il achève en signalant les imitations françaises de Luce de Lancival *(Achille à Scyros)* et de Soumet *(Saül)*. Quant à Alfieri, il note l'effort de réforme et de révolte contre la mollesse et la corruption; « il voulut réformer la scène, en faisant une fière « Spartiate de la Melpomène dont Métastase avait fait une « nymphe voluptueuse ».

Voilà comment un poète et professeur bourguignon, bien avant 1830, dirigeait les lectures de littérature italienne de ses jeunes élèves de province.

3. *L'Italie et la Société d'Études de Dijon.*

Nous avons mentionné la Société d'Études; de 1821 à 1830 il y a toujours quelque fervent de littérature italienne qui lit aux séances de cette Société un essai sur le théâtre d'Alfieri ou une traduction de Dante. A une des premières séances de la petite Académie, Foisset lit une imitation en vers de quelques passages du *Saül* de Manzoni; en 1821, le futur Dominicain Lacordaire, alors étudiant à l'École de Droit de Dijon, apprend l'italien, lit Alfieri et, à l'instar du patriote italien, rime une tragédie libérale et républicaine sur Timoléon [1]. Quelques années plus tard Antoine de Latour, le futur traducteur de *l'Histoire de la Colonne infâme* de Manzoni, de la *Correspondance* et de *Mes Prisons* de Silvio Pellico, présente à la société dijonnaise une scène *Aux enfers* et *l'Exil de Dante* (1826); quant à Aloysius Bertrand, il est tout occupé de ses bambochades, mais *Gaspard de la Nuit* aura ses poèmes italiens.

On verra bien par la liste suivante des compositions lues aux séances de la Société d'Études que les jeunes Bourguignons, sans être aventureux, prenaient au sérieux leurs études italiennes. Les titres de ces compositions nous sont conservés dans les archives de la Société.

1821. Foisset. — Imitation en vers de quelques passages du *Saül* d'Alfieri (Séance du 9 juillet 1821).
1822. Foisset lit la traduction en vers du morceau d'Ugolin de Dante, que M. Brugnot, membre correspondant, a envoyé à la société (Séance du 27 mai).
1823. Foisset lit un morceau sur le théâtre d'Alfieri (Séance du 25 mars).
1826. M. Diard lit la traduction d'une canzone imitée de l'italien de Pietro Bembo (Séance du 23 mai; la pièce fut discutée dans la Séance du 27 juin).
1826. M. Darcy lit la traduction d'une canzone de Pétrarque par M. Paultier, de Paris.
1826. M. A. de Latour présente une scène aux enfers (prose); l'exil de Dante (prose), (sans autre date).
1826. M. Gauthier (de la Société de Paris) : canzone, ode imitée de Pétrarque (vers).
1828. M. Bounder lit un morceau de prose : *l'Arioste arrêté dans une forêt par des voleurs* (Séance du 18 mars).
1828. Foisset lit la traduction de trois odes saintes d'A. Manzoni : *Le Vendredi saint, Pâque, la Pentecôte* (Séance du 18 mars).

1. Voir d'Haussonville, *Lacordaire*, Paris, 1911, p. 15.

1828. Charles Petit. — Traduction en prose d'une pastorale du Tasse ayant pour titre *l'Amour fugitif* (Séance du 15 juillet. Cette traduction est lue par Auguste Petit).

1828. Charles Petit, pour M. Th. Delmont, la traduction d'une épître du Tasse et de quelques stances de Lord Byron sur le Tasse (Séance du 22 décembre).

1829. M. Rossignol présente une traduction de quelques poésies de Manzoni; suivie et précédée d'un jugement sur le génie du poète (Séance du 19 mai).

1830. M. Belime lit une traduction de l'italien de Gozzi (23 février).

Sans date et anonyme. — *Manzoni considéré comme poète.*

4. *Quelques voyageurs : Lamartine, Lorain, Lacordaire, Foisset*[1].

Le premier membre de la Société d'Études de Dijon qui visita l'Italie est aussi son membre le plus illustre, c'est M. Alphonse de Lamartine[2]. Dans les Méditations, ses compatriotes avaient

1. Sur les voyageurs français en Italie on lira Paul Hazard, *Stendhal et l'Italie*, dans la *Revue des Deux Mondes*, 1er et 15 décembre 1926 et 15 janvier 1927, p. 673-692, 889-912, 406-429; U. Mengin, *l'Italie des romantiques*, Paris, 1902, in-8°; A. Bisi, *l'Italie et le romantisme français*, Milan, 1914; R. Noli, *Les Romantiques français et l'Italie, essai sur la vogue et l'influence de l'Italie en France de* 1825 *à* 1850, Dijon, 1928, in-8°; sur Lamartine et l'Italie on consultera les études de M. Paul Hazard et la thèse de M. Robert Mastlé, *Lamartine voyageur* (signalée par Mlle J. Mariotte).

2. Lamartine est membre de la Société depuis 1824. (*Archives de la S. d'E.*, séance du 7 décembre 1824). En 1826, A. de Latour invite Lamartine à assister à une séance. Lamartine accepte. Voici la réponse de Lamartine d'après la copie transcrite sur le registre des procès-verbaux de la société, séance du 13 juin 1826.

Montculot, 2 juin 1826.

Monsieur,

On ne m'a remis que la veille de mon départ pour Paris la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire : je ne puis donc y répondre que par mes sincères remerciements pour les choses trop obligeantes que vous voulez bien me dire. A mon retour dans ce pays-ci je mettrai le plus grand prix à assister à une des séances de la société qui m'est déjà connue par quelques-uns de ses membres; mais bien loin de croire l'honorer ainsi en lui portant un hommage que tout ami des lettres doit à ses principes et à ses talents, c'est moi, Monsieur, qui me trouve extrêmement honoré par l'empressement si flatteur dont votre lettre est au moins l'expression personnelle.

Agréez, Monsieur, en attendant des relations plus directes, l'assurance de ma reconnaissance et de mes sentiments les plus distingués.

A. de Lamartine.

Les archives ne mentionnent pas la visite; elle n'eut probablement pas lieu, car dans ce cas Foisset y aurait certainement assisté et fait la connaissance du poète. Or, d'après la correspondance de Lamartine avec Foisset il semble certain que Foisset n'ait rencontré Lamartine qu'en 1828. Et il n'est jamais question de la présence de Lamartine à une séance de la Société d'études. (Voir notre *Lamartine et Th. Foisset. Revue des Cours et Conférences*, 1935-1936).

déjà pu sentir une chaleur plus vive que celle des côtes mâconnaises, le soleil de Naples.

Un membre plus jeune traversa les Alpes en 1827. C'est Prosper Lorain, futur doyen de la Faculté de Droit de Dijon; ami intime de Foisset, un des membres fondateurs de la société. Lorain devait accompagner en Suisse M. Duranton[1], de Paris; il en profite pour visiter la ville de Beyle. Voici les impressions hâtives que le jeune Bourguignon envoya à son ami de Beaune :

A M. Théophile Foisset, Avocat,
chez Madame sa Mère, à Bligny, près Beaune.

Chazoux, 5 octobre 1827.

Tu ne te doutes guère, mon cher Théophile, que j'ai deux fois traversé les Alpes, que je suis allé voir à Milan nos bons alliés les Autrichiens, à Turin l'honnête roi de Sardaigne que l'on chansonne en France depuis bien des années, à Gênes des républicains monarchisés, beaucoup plus occupés à tromper les étrangers dans leur commerce, qu'à se rendre dignes d'une liberté nouvelle. Il faut être fou, pour ainsi manger d'avance ses appointements, surtout lorsqu'on a des dettes non payées, des robes noires et rouges à acheter; mais M. Duranton de Paris nous a tourmentés pour nous mener en Suisse, et quand je me suis trouvé au pied du Simplon, je n'ai pu m'empêcher de désirer voir ce qu'il y avait derrière la montagne. J'ai eu de la peine à persuader mes compagnons et le quatrième jour nous étions à Milan, dans la cathédrale, au grand théâtre *della Scala*. J'ai pris comme un avant-goût de l'Italie : car je ne l'ai pas vue là où elle est la plus belle. Nous avions peu de jours, encore moins d'argent; et je tenais à ne point gâter mon voyage à Rome, où Lacordaire veut que nous allions en pèlerins. Je ne pourrais que te donner des noms très peu intéressants, ou faire comme M. Raoul Rochette[2], de très mauvaises amplifications. Après la grande cathédrale gothique, ma plus vive émotion a été de me sentir tout à fait hors de France. Je n'avais pas encore éprouvé ce sentiment tout entier : en Suisse[3] on se croit tout

1. Alexandre Duranton (1782-1866), professeur à la Faculté de Droit de Paris, 1820; auteur du *Cours de Droit français, suivant le Code civil*, Paris, à partir de 1825; 4e édition, 1844, 22 vol. in-8°.

2. Désiré-Raoul Rochette (1790-1854), suppléant de Guizot à la Faculté de Lettres en 1815, Censeur royal en 1820-1824, professeur d'archéologie en 1826; il est l'auteur d'ouvrages d'archéologie qui ne furent pas reçus sans critique. De 1826 à 1827 il fut chargé d'une mission en Italie et en Sicile.

3. Lorain avait fait un voyage en Suisse en septembre 1825. (Lettre à Foisset, Lyon, 30 septembre 1825).

bonnement à la campagne, dans un beau jardin anglais; mais à Milan, à Gênes, à Turin, quand on traverse les rues pavées en dalles, étroites ou superbes, que l'on aperçoit circuler des figures allemandes en contradiction avec le ciel, des uniformes sardes et piémontais, que l'on entend généralement parler un italien rude, ou un patois montagnard, tout est dit, on est bien hors de France. Aussi, moitié fatigue de corps causée par des insomnies fréquentes, des maux d'estomac, un échauffement de voiture, moitié ennui d'esprit d'être dépaysé sans être précisément où je voulais, je suis rentré chez nous avec une joie d'entrailles. Je me porte beaucoup mieux, et je te promets de te raconter ce que tu auras le temps ou la volonté d'entendre... » *(Lettre inédite)*.

Lacordaire ayant quitté les lettres pour le droit et le droit pour la théologie, est devenu le collaborateur de Lamennais (1830); défenseur d'idées nouvelles, il ira en Italie « à la ville « des apôtres, aux marches de la confession de Saint-Pierre » en pèlerin de Dieu et de la liberté porter au Saint-Siège les protestations des rédacteurs et des amis de *l'Avenir*[1]. Au retour, en 1832, il s'arrêtera en Bourgogne pour dire à Foisset ses tristes pressentiments[2].

Gabriel Peignot, dans une lettre à M. Baulmont raconte avoir rencontré à un dîner chez le préfet un jeune M. Liégeard, « fils d'un de nos adjoints » qui passa trois mois à Naples en 1833; ce jeune homme a fait la visite classique au tombeau de Virgile d'où il a rapporté une branche de laurier, mais sur ses impressions de voyage, pas un mot[3]. Foisset ne partira qu'en 1836. Le voyage est préparé depuis quelque temps; il espère visiter Turin, Milan, Venise[4].

« Adieu, mes amis, écrit-il le 9 juin 1836 à son ami Boucley. Nous *(Madame Foisset l'accompagne)* partons pour Turin « un peu tard, mais aussitôt que le choléra l'a permis, et nous « visiterons Milan, moi peut-être Venise, et nous reviendrons « par le Simplon du 10 au 15 juillet... »

C'est entre ce 9 juin et le 20 juin (probablement le 19) qu'il rencontre Silvio Pellico, car le 20 juin Pellico lui adresse une lettre, à l'hôtel Feder à Turin, pour le Chevalier Rovida de Milan. Et le 26 juin Pellico écrit à un ami commun, à A. de Latour, pour lui annoncer la visite qu'il vient de recevoir de Foisset :

1. Voir d'Haussonville, *Lacordaire*, p. 52.
2. Lettre de Foisset à Boucley, 1er avril 1832.
3. Lettres à N.-D. Baulmont, p. 214.
4. On savait que Foisset visita Pellico; il le mentionne dans l'article cité par M. Bédarida. On ne connaissait pas les détails de ce voyage.

« Vous m'avez fait grand plaisir de me faire connaître votre « ami, M. Foisset, que j'ai trouvé bien digne de l'attachement « que vous avez pour lui. Il pourra vous dire que je ne vous ai « point oublié, Monsieur. Vous m'avez témoigné tant de bien- « veillance, que je serais trop ingrat si je ne vous aimais pas. « M. Foisset m'a dit de bien belles choses de vous ; j'ai été enchanté d'entendre cet éloge sortant du cœur, mais je vous avais « deviné... Adieu, Monsieur, je reverrai dans quelques jours « M. et Mme Foisset qui sont partis pour Gênes. Ils avaient « le projet de faire une course à Milan, mais il paraît qu'ils y « renoncent à cause du choléra qui se répand en Lombardie...[1] »

En effet, le choléra dérange les plans des Foisset, mais ils visiteront Turin et Gênes et reverront plusieurs fois leur nouvel ami, Silvio Pellico, dont Foisset jouit *comme d'un frère.*

« J'ai passé les Alpes et les Apennins, écrit Foisset à son ami « Boucley le 29 août 1836, mais au lieu de Milan et de Venise, « avec retour par les lacs, les îles Borromées et le Simplon, « il a fallu me contenter de Turin, de Gênes et du Grand Saint- « Bernard. J'ai donc peu, mais bien vu. J'ai joui de Pellico, « comme d'un frère ; en cinq minutes, nous avons été de vieilles « connaissances. Quelle âme et quel cœur! C'est bien l'homme « de *Le Mie Prigioni!* Je l'ai vu cinq à six fois, et toujours « je l'ai trouvé semblable à lui-même et à son livre. Au retour, « nous sommes tombés à Lausanne au milieu du tir fédéral, « c'est-à-dire au milieu de toute la Suisse. »

Quelles impressions Foisset rapporta-t-il de l'Italie? Il nous les a conservées dans un article sur *l'Italie en* 1836 publié dans les *Deux Bourgognes*[2]. Nous en retiendrons surtout les souvenirs sur Silvio Pellico. Foisset a trouvé à Turin une véritable capitale française ; l'influence de la littérature française y est visible partout ; c'est une véritable servitude : « la haute considération « qui environne au-delà des monts tout ce qui vient de France « va parfois jusqu'à la niaiserie : En ce moment, par exemple, « il se publie à Milan deux éditions de Vico. L'un des éditeurs « a fait une introduction à la *Scienza Nuova ;* croirait-on que, « dans ce discours préliminaire, il cherche des points de contact « de Vico avec Platon, Aristote, Leibnitz, en un mot avec l'uni- « versalité des penseurs de premier ordre, et enfin le plus récent « de tous, M. Lerminier?... »

La pensée italienne pourtant continue à être féconde, di

1. Lettre de S. Pellico à A. de Latour, Turin, 26 juin 1836. Voir la *Correspondance* de S. Pellico, éd. Latour, Paris, 1857, lettre 97, p. 173.

2. Tome I, p. 379. Cette revue est très rare.

Foisset, et les noms de Manzoni et de Pellico parlent assez haut.

Comme le choléra fermait la Lombardie, Foisset ne put voir Manzoni, mais, comme les lettres que nous publions plus loin en témoignent, il a vu et aimé Pellico. Y aurait-il une meilleure introduction à ces lettres que ces quelques pages de Foisset lui-même sur l'illustre auteur de *Le Mie Prigioni*, écrites avant cette correspondance, au retour de sa visite?

5. *Une visite à Silvio Pellico en* 1836 *racontée par un Bourguignon.*

« Pellico, écrit Théophile Foisset, plus jeune de cinq années « [que Manzoni], mais affaibli par dix ans de captivité, ne se « sent point appelé dans le champ clos philosophique. Peu « s'en faut qu'il ne regrette nombre des plus belles journées « de sa jeunesse perdues à s'inoculer la sagesse de Condillac « et de Tracy, dont l'intime sécheresse rebutait son ardeur « bien avant qu'il n'eût pénétré le vide et le faux de cette doc- « trine. Les rigueurs de la censure piémontaise ont aussi fort « refroidi sa prédilection native pour la scène : on ne fait pas « indéfiniment des tragédies qui n'ont pas chance d'être repré- « sentées. Personne n'ignore que *Francesca* fut suivie d'*Euphemio « da Messina*, dont l'impression ne fut tolérée qu'à grand'peine, « puis durant la prison de l'auteur, de *l'Ignia d'Asti*, de *l'Ester « d'Engaddi*, jouée avec applaudissements à Turin en 1831 et « presque aussitôt défendue, de *Gismonda*, qui eut le même « sort, d'*Erodiade*, que Maroncelli préfère au *Saül* d'Alfieri « et à l'*Hamlet* de Shakespeare, de *Leoniero di Dertona*, de *Guy « l'antipape* et de *Colomb*, restées inédites, et enfin de *Thomas « Morus*, imprimé à Paris en 1834. Depuis lors, Pellico s'est « modestement renfermé dans sa douce mission d'apôtre de la « jeunesse. Il a publié son petit traité *Dei Doveri degli Uomini*, « qui a fait beaucoup de bien en Italie, et c'est dans la même « pensée d'aimables et fraternels enseignements qu'il songe « en ce moment à écrire sa vie, où se rencontreront les plus illus- « tres noms de l'Italie au XIX^e^ siècle, Foscolo, Monti, Botta, « Romagnosi, Gioja, Melzi, le grand et le pieux physicien Volta, « l'astronome Plana, le médecin Rasori, et toute la société « du *Conciliateur*, les comtes Confalonieri, Porro, Arrivabene, « Pecchio, Manzoni, le marquis Hermès Visconti, le baron « Camille Ugoni et surtout le plus cher des amis de Silvio, celui « qui lui fut enlevé si peu de jours avant son arrestation, Lodo- « vico di Breme.

« J'avais plusieurs lettres de recommandation pour Pellico, « une entre autres de son élégant traducteur, de l'un des plus « brillants élèves du collège de Dijon[1].

« L'auteur de *Le Mie Prigioni* n'était point à Turin, à mon « arrivée. Je courus le chercher à la *vigna Barolo*, à un mille « de Moncalier, dans une de ces résidences enchantées, si nom- « breuses en Italie, où les familles opulentes vont passer la « saison des fleurs et la saison des fruits. Là je trouvai trois « belles et saintes âmes; le marquis Farletti de Barol, nom « populaire, que recommandent à la fois la noblesse du sang « et du caractère et le plus admirable emploi d'une très belle « fortune; Madame de Barol[2], née Colbert, la reine de toutes

1. Il s'agit d'Antoine de Latour. Voici la lettre de Latour à Foisset : « Voici « ce billet, mon cher magistrat, et que les vents vous conduisent en bonne santé « à Turin, vous et l'aimable colonie. Il y a dans cette colonie une personne « à qui je vous prie d'offrir des compliments bien sincères, mais qui ne savaient « encore où aller le chercher. C'est votre beau-frère.

« Vous auriez reçu ce billet depuis quelques jours si Fr... ne m'avait dit « que le choléra vous faisait rebrousser chemin.

« Adieu, nous partons aussi et je suis en [mot illisible.]

« Je vous embrasse tendrement. »

A.

« On m'a dit à l'université que votre affaire-école était faite, mais j'attendais le chiffre pour vous donner avis, il y a de cela deux mois. » (Lettre inédite, mai ou juin, 1836, *Archives de Bligny*).

Dans une longue lettre du 17 janvier 1837, de Latour à Foisset, il est encore question de Pellico. Latour n'admire guère les poésies de Pellico; c'est l'auteur de *Mes Prisons* qu'il trouve grand :

« Je n'ose regarder vos lettres, chacune d'elles est un reproche et un remords, « écrit-il. La première est... Je n'ose pas le dire... du mois d'août; vous m'y « donniez des nouvelles de notre Silvio, pleines de charme et d'intérêt. Ce que « vous ne me dites pas, je l'ai lu dans votre délicieux feuilleton de la *Revue* « *des Deux Bourgognes*. Il faut bien que je vous remercie aussi d'y avoir mêlé « mon nom. Je suis si heureux toutes les fois qu'on le rappelle à mes compa- « triotes de Dijon et vous y avez mis tant de bonne grâce! Est-ce que déci- « dément ces poésies sont belles? Je vous avouerai tout bas que le talent poé- « tique de Silvio ne me paraît pas d'un ordre bien élevé. C'est aussi l'opinion « de Lamartine. Les *Prisons;* voilà le livre! il se peut cependant que la voix « et la présence de l'homme donnent un charme très grand à ses autres ouvrages « c'est ce que le simple souvenir a produit sur moi quand j'ai lu, traduit, et « commenté les *Devoirs*. L'auteur de l'Imitation a peut-être fait d'autres livres « que le parfum de celui-ci nous ferait trouver délicieux, si nous les possé- « dions : ainsi laissons à Silvio sa gloire et sa physionomie à part, et n'y voyons « jamais que l'image transfigurée qui nous apparaît dans le Spielberg : j'y consens de grand cœur. Que vous avez été heureux de voir un tel homme! « mais je vous plains de n'avoir pas vu l'autre, ce Manzoni qui se tait si obsti- « nément m'impatiente et m'impose, il a de la grandeur, jusque dans son silence. » (Lettre inédite).

2. Sur Madame de Barol, voir M. le vicomte de Melun, *La Marquise de Barol, sa vie et ses œuvres, suivi d'une notice sur Silvio Pellico*. Paris, Poussielgue, 1874, in-8°.

« les charités en Italie, comme l'appelle M. de Lamartine[1], « femme infiniment remarquable, qui joint la piété d'une Ven- « déenne à toutes les grâces d'une conversation vive, enjouée, « spirituelle, ornée, vraiment française; Pellico enfin, l'homme « le plus simple et le meilleur, le plus modeste, le moins auteur, « et de tous les écrivains celui qui ressemble le plus littérale- « ment à ses livres. C'était un dimanche : on m'invita à rendre « visite au maître de la maison et je fus introduit dans la cha- « pelle. J'y lus dans un encadrement gothique des vers péné- « trants, écrits *terza rima*, à la manière de Dante : c'est une « prière composée par Silvio, la première fois qu'il lui fut per- « mis de communier dans sa prison; elle est simple comme celles « de la liturgie, mais si intime et si vraie qu'il est impossible « de n'en être pas vivement touché. Je passai des heures exquises « à la *vigna Barolo*. La conversation roula surtout sur la France, « pour laquelle Pellico ne dissimule pas sa prédilection déjà « ancienne[2].

« Il parle [et Foisset aurait pu ajouter *et écrit*] notre langue « avec une pureté et une facilité singulières; c'est sa langue « maternelle, car sa mère est de Savoie. Silvio l'a même ensei- « gnée publiquement, sous l'Empire, au collège des Orphelins, « à Milan. Madame de Barol était en tiers, devisant de tout avec « pénétration et une justesse, *perité et recté*, suivant la vieille « devise des Colbert. Le moment des adieux arriva; mais, avant « de nous séparer, le poète nous récita d'une voix vibrante et « accentuée un hymne à Dieu, inspiration toute récente dont il me « fut permis d'emporter le premier autographe avec les ratures « originales[3]. Cet hymne fait partie d'un recueil de poésies « chrétiennes que Pellico publiera un jour. Un caractère éminent « de ces poésies c'est la fidélité scrupuleuse et la transparence « parfaite avec lesquelles elles réfléchissent le dogme dans toute

1. Foisset rencontra Lamartine à Paris en 1828. Depuis ce temps la correspondance entre Lamartine et Foisset continua jusqu'en 1841. Lamartine, on le sait, fut très lié avec les Barol; en janvier 1827 Lamartine passa huit jours à Pise « à chasser et causer avec Madame de Barol et le grand-duc »; en avril 1828, Lamartine écrit à sa mère : « Nous avons la Marquise de Barol à « la maison depuis quinze jours et pour quinze jours encore. » Nous avons publié la lettre de Lamartine dans la *Revue des Cours et Conférences*, 30 avril 1936.

2. On sait que Silvio Pellico passa quelques années à Lyon, qu'au retour il enseigna le français, et qu'il écrivit souvent en français, par exemple à ses sœurs, pour les exercer dans cette langue, ainsi qu'à des amis, à Foisset, au comte de Séguins-Cohorn, au Marquis de Vassieux, à A. de Latour et à la comtesse de Benevello.

3. Nos recherches pour retrouver cet autographe sont restées infructueuses jusqu'à présent.

« la rigidité de son expression orthodoxe. On croirait lire quel-
« ques-uns des hymnes de l'Église traduits par Racine. Ces
« odes de l'auteur de *Francesca* pourraient en vérité se chanter
« sans disparate à l'office divin. Manzoni lui-même, dans ses
« *Inni sacri*, si remarquables d'ailleurs, si supérieurs aux essais
« de poésie catholique de M. Turquety et de ses émules, n'a
« pas serré d'aussi près la vérité théologique : on sent encore
« dans ses chants le poète qui compose; il n'est resté dans ceux
« de Silvio que le poète qui prie.

« J'ai revu plusieurs fois, à mon retour de Gênes, l'ex-pri-
« sonnier du Spielberg. Je l'ai toujours trouvé semblable à
« lui-même, chrétien fervent, d'une ineffable charité dans ses
« moindres paroles et d'une indulgence tout fénélonienne dans
« ses relations sociales. Il vit à Turin assez retiré, avec son vieux
« père et sa vieille mère qui ont survécu à sa longue captivité,
« moins recherché par ses compatriotes que par les étrangers
« qui visitent l'Italie, et presque réconcilié avec le gouverne-
« ment en dépit des notes de l'ambassade d'Autriche. Quand
« *Le Mie Prigioni* parurent à Turin, d'instantes réclamations
« furent adressées au Roi Charles-Albert pour avoir permis
« dans ses États la publication d'un manifeste aussi éloquent
« contre la domination autrichienne en Lombardie. Mais le
« Roi répondit qu'il avait lu l'ouvrage et qu'il en maintiendrait
« la circulation. Je hasardai à ce propos quelques questions sur
« les causes de cette déplorable condamnation du 21 février
« 1822. Pellico m'affirma que ni lui, ni ses compagnons d'in-
« fortune, n'avaient trempé dans les machinations anarchiques
« tant reprochées au carbonarisme d'outremonts. « Il n'y avait
« pas un jacobin parmi nous, me dit-il. Notre rêve était de voir
« la Lombardie gouvernée par des hommes de sang italien
« et la domination sarde s'étendre jusqu'à l'Adige. Cela n'était
« pas permis, je le redis sans cesse à tous ceux qui caressent
« de telles espérances. Nos juges du reste eurent la volonté
« d'être justes. Ils étaient sous le coup des événements de Naples
« en 1820 et de ceux du Piémont en 1821. Ils nous croyaient
« des Catilina ou des Marat. En résultat, nous devons tous
« bénir notre prison, car tous elle nous a rendus meilleurs. »

Pour terminer cette page sur sa visite, Foisset ajoute que tous les prisonniers d'État du Spielberg, entrés indifférents ou incrédules, en sont sortis chrétiens : « Confalonieri, gracié le dernier
« à l'avènement de l'Empereur Ferdinand, ne faisait point
« exception, comme l'ont cru quelques personnes. »

Ces pages, qui sont restées comme perdues dans une revue oubliée et introuvable, nous rendent bien les traits de cette

douce figure, l'auteur de *Mes Prisons*, qui va maintenant nous dire ses plus intimes pensées, confiées pendant ses dernières années à son ami, Théophile Foisset.

Cargill Sprietsma.

II

LETTRES DE SILVIO PELLICO A TH. FOISSET (1836-1847)

La correspondance entre Silvio Pellico et Théophile Foisset commença dès le retour du magistrat bourguignon à Beaune, en 1836; la dernière lettre de Silvio est de 1847.

Le 21 octobre 1856, Antoine de Latour annonce à Foisset qu'il traduira les lettres de Silvio Pellico que publiait alors à Florence Guglielmo Stefani.

« Mon cher ami, écrit Latour, de Séville, le 21 octobre 1856, « on publie à Florence, et je suis en train de traduire pour la « France, sur les épreuves qu'on m'envoie de Turin, la corres- « pondance de Silvio Pellico. Je vous avais désigné à l'éditeur « italien comme devant posséder des lettres de l'illustre pri- « sonnier. »

Mais l'édition italienne (Florence, 1856) parut sans les lettres de Silvio à Foisset. Latour voulait réparer la lacune.

« Comme je ne vois dans le recueil aucune lettre à vous « adressée, écrit Latour, j'en conclus qu'on aura négligé bien « maladroitement mes indications. A mesure que j'avance dans « mon travail, je regrette de plus en plus cette lacune. Une ou « deux fois votre nom est prononcé et j'en profite pour dire à « mon lecteur ce que je pense de M. Foisset, mais si vous m'en- « voyez soit copie de ce que vous avez, soit quelques extraits, « j'en formerais un appendice qui ajouterait beaucoup au prix « de la publication, j'en parlerais du moins dans mon intro- « duction. Voyez ce que vous pourrez me donner ou me dire « à cet égard. Il y a dans ce recueil des choses adorables et « qui font entrer jusqu'au fond de cette grande âme. Je n'ai pu « résister à la tentation de donner à peu près ce que j'avais, « c'est-à-dire une douzaine de lettres. Je serais heureux de me « sentir côte à côte avec vous. Vous m'avez, un jour, écrit à « Paris, en revenant de Turin : mais cette lettre est à Paris, « dans quelque carton dont je ne voudrais donner la clé à per- « sonne; ne pourriez-vous retrouver sur la personne de Silvio

« quelques-unes de vos impressions d'alors? Je n'ai vu de lui que « son tombeau au pied duquel je suis allé m'agenouiller, il y « aura un an le 12 du mois prochain, revenant de Gênes et de « Venise où j'avais vu la place des Plombs; ils vont détruire « au moins ceux où fut enfermé Silvio. Seulement j'ai pu trouver « encore chez un photographe un dernier exemplaire d'un dessin « où se voient les deux fenêtres du martyr. C'est la dernière « trace de sa prison de Venise... » (*Lettre inédite*).

Foisset ne lui envoie pas les lettres, mais il les recherche.

« Je reçois votre tardive, mais toujours chère lettre du 31 jan- « vier, écrit Latour à Foisset le 12 février 1857, et quoique « vous ne veniez pas à moi les mains pleines de lettres de Silvio, « je vous en sais un gré infini d'avoir bien voulu prendre la peine « de les rechercher. Maintenant elles arriveraient trop tard, « mais pour une édition suivante, elles tiendraient bien leur « place dans le recueil... » *(Lettre inédite)*.

En effet, l'édition française parut en 1857 sans les lettres que voici enfin d'après les autographes conservés à Bligny[1].

I

Al nobile Uomo, il Sig. Cavaliere Abate Rovida
Revisore ecc. ecc.
Milano[1].

In Villa presso Torino,
20 giugno 36

Stimat^mo^. Sig. Cavaliere

Conoscendo la somma bontà di Lei, Sig. Cav^e^ e la benevola ricordanza ch' Ella degna conservare di me, ardisco prendermi la libertà di mandarle i miei saluti da un uomo di molto merito.

1. A l'exception de la 1^re^, de la 2^e^ et de la 10^e^, toutes ces lettres sont adressées par Silvio Pellico à *M. Foisset, Juge à Beaune, Côte-d'Or.* Cette adresse fut biffée sur la 10^e^ lettre et remplacée par la suivante : *St-Germain du plain par Chalon;* nous laissons en tête des deux autres l'adresse mise par Silvio Pellico.

***

La date du cachet de départ n'est pas toujours celle mise en tête par Pellico Pour la 3^e^, la 8^e^, la 9^e^, la 10^e^ et la 12^e^, elle est pareille; celle de la 4^e^, de la 5^e^ et de la 11^e^ est d'un jour plus tard; pour celle de la 7^e^, écrite à la *Vigne Barol le* 6 *juillet* 1838 le cachet de départ est de *Turin* 9 *juillet;* le cachet de départ de la 6^e^ manque.

D'habitude, à partir de la 5^e^ lettre (2 mai 1837) l'enveloppe porte l'indication : *P. le Pont de Beauvoisin.*

Egli è il sig. Foisset, magistrato pieno di sapere ed uno fra que' severi e valenti scrittori di Francia che non pagano tributo al cattivo gusto. Tiene amicizia con uomini segnalati della sua nazione, ma particolarmente con coloro che sono pii e veri Cattolici. Egli vorrebbe conoscere il nostro Manzoni, ma sapendo io che Manzoni ama una vita ritiratissima, non m'attento d'indirizzargli il sig. Foisset. Abbia Ella, sig. Cavaliere, la bontà di vedere se Manzoni sia accessibile, ed in questo caso l'abbracci per me e gli presenti questo valentuomo.

Sono certo ch'Ella mi perdonerà tanta confidenza, e La prego di disporre della mia sincera servitù.

Il march^e^. Guasco è in villa. Le ultime nuove che mi sono state date di lui sono buone.

Mi pregio d'essere con somma stima,
Di Lei, Sig. Cav^e^.
Umil^mo^. e Dev^mo^ servo

Silvio Pellico.

II

Monsieur Foisset, Magistrat,
Hôtel Feder, *Turin.*
Monsieur,

Voici la lettre pour le Ch. Rovida de Milan; c'est un excellent homme. J'espère qu'il pourra vous présenter à Manzoni. Dites à Manzoni, si vous le voyez, que je l'aime de tout mon cœur et que je lui demande souvenir et prières. — Votre connaissance, Monsieur, m'a fait beaucoup de plaisir, ainsi qu'aux deux belles et saintes âmes chez qui vous m'avez trouvé.

Veuillez faire agréer mon hommage à Madame Foisset à qui j'aurai l'honneur de me présenter à son retour de Gênes.

Silvio Pellico.

Lundi 20 *juin* 36.

Le cachet d'arrivée à Beaune est régulièrement de 4 jours plus tard que celui du départ de Turin jusqu'au numéro 9 (octobre 1839); à partir de cette date les lettres ne mettent que 3 jours pour parvenir.

A partir du numéro 5 (mai 1837) l'enveloppe porte d'habitude un cachet en cire noire avec les mots : *credo, spero, amo.*

Silvio Pellico écrit les mots en *ere* sans accent; ainsi il écrit *chere, mere, pere, frere, heritiere, fiere.* Il ne met pas d'accent sur *ame, secretaire*; cependant il écrit : *infléxibilité, parvénue;* d'habitude il écrit : *tems, jugemens.* On rencontre aussi *e* pour *ai* dans *fesait* et *bienfesant.*

III

Turin, 29 *sept.* 36.

Monsieur,

Vous n'êtes point de ces voyageurs que l'on voit avec un peu de plaisir et que l'on oublie ensuite. Depuis que vous avez quitté notre pays, nous vous avons nommé plusieurs fois comme un homme que nous aimons. L'estime que vous m'avez inspirée est partagée par Monsieur et Madame de Barol[1].

J'ai tardé à vous écrire, mais je voulais le faire; je voulais vous demander si votre voyage a été heureux, si Madame Foisset et Mademoiselle votre fille n'en ont point souffert. Je voulais vous dire que cette santé si intéressante, si précieuse de M^me^ de Barol est un peu moins faible depuis quelque temps. Elle était revenue d'Aix bien souffrante, mais l'été et l'air bienfaisant de notre colline lui ont été salutaires. Pas autant que nous le voudrions, mais il y a du mieux. — Ne croyez pas que nous ignorions que vous vous êtes souvenu de nous. Un de ces jours M^me^ de Barol a reçu une lettre de son père — le C^te^ Colbert de Maulévrier — qui lui envoie de la Vendée un article on ne peut pas plus aimable de M. Foisset, où elle et son mari sont nommés, loués, fort justement à l'avis de tout le monde, et où l'auteur s'est trompé en disant trop de bien de moi. M^me^ de Barol a répondu à son père que nous avons beaucoup d'estime pour vous, et que nous l'avions *avant la lettre*. Pour moi je puis dire aussi que je ne vous en aime pas davantage. Cependant, Monsieur, nous vous remercions de ce charmant souvenir. Le cœur vous l'a dicté, et nous l'apprécions. — Donnez-moi de vos nouvelles; dites-moi si la santé de Monsieur votre frère[2] qui vous donnait quelque inquiétude s'est rétablie. Car ce que vous m'avez dit de lui m'intéresse : les Ecclésiastiques qui réunissent la doctrine à la bonté sont des trésors précieux pour l'Église.

1. Pour la Marquise de Barol, on consultera, faute de mieux, Armand de Melun, *la Marquise de Barol, sa vie et ses œuvres, suivi d'une Notice sur Silvio Pellico*, Paris, Poussielgue, 1869; 2^e^ éd., 1874. Madame de Barol était née Juliette Colbert de Maulevrier. L'article de Foisset dont il s'agit plus loin dans cette lettre parut en 1836 dans la *Revue des Deux Bourgognes*, tome I, p. 379. C'est de ce même article qu'il est question dans la lettre du 13 octobre 1836.

2. Théophile Foisset avait deux frères : Jean-Louis-Séverin, 1796-1822, a collaboré à la *Bibliographie Universelle* de Michaud; l'Abbé Sylvestre a laissé une *Vie de Saint Bernard*, Paris, 1839, in-18.

M. et Mme de Barol me chargent de vous dire mille choses de leur part. Ils regrettent d'avoir passé si peu de temps avec vous. Vous ne nous avez point fait l'effet d'un étranger. Nous désirons vous revoir et nous serions heureux de vous témoigner notre amitié. Mme de Barol serait enchantée de faire connaissance avec Madame Foisset.

Puisque votre mémoire est bonne, pensez quelquefois que vous avez des amis à Turin, et priez Dieu pour eux; nous prierons pour vous.

Mes respects à Madame Foisset.

Mademoiselle votre fille a bien l'air d'avoir une âme excellente. Qu'elle et vos autres enfants vous rendent heureux et soient heureux!

Adieu.

Votre affectionné serviteur et ami.

Silvio Pellico.

IV

Monsieur,

Bien des remerciements de l'article intéressant que vous m'avez envoyé et de l'aimable lettre qui l'accompagne. Cet excellent M. Riambourg[1] méritait une mention faite avec âme : ce que vous avez dit est simple et beau. — Adieu. Ne m'oubliez point dans vos prières. — Veuillez présenter mes devoirs à Mme Foisset.

Je pense que vous avez reçu la lettre que je vous ai écrite il y a quelques jours.

Mes respects aussi, je vous prie, à cette bonne et indulgente Mlle Bourgeois qui m'a fait trop d'honneur par sa visite de voyageuse. Je lui en suis reconnaissant.

Votre serviteur et ami.

Silvio Pellico.

12 *oct.* 36.

1. Jean-Baptiste-Claude de Riambourg (1776-1837), procureur général en 1815, président de chambre à Dijon en 1818. Ses œuvres furent éditées par Théophile et Sylvestre Foisset et parurent à Paris, en 1837, 3 vol. in-8°. Parmi ses études se trouvent : *les Principes de la Révolution française définis et discutés*, Paris, 1820, in-8°; *l'École d'Athènes*, 1830, in-8°; *Du rationalisme et de la tradition*, 1834, in-8°.

Turin, 2 *mai* 37.

V

Monsieur,

Hier au soir seulement j'ai reçu votre bonne et chère lettre du 31 décembre; elle m'a fait plaisir, mais j'ai été fâché du retard. Voici ce qui l'a causé. A la fin de novembre M. et M^me^ de Barol étaient allés à Florence, et un secrétaire avait eu l'ordre de leur envoyer les lettres qui leur seraient adressées à Turin, exceptés *gazettes*, *journaux*, *annonces de livres*, etc. Comme votre petite dépêche était un peu plus volumineuse qu'une lettre ordinaire, on la jugea d'un intérêt purement littéraire ou scientifique et on la mit avec d'autres papiers qui attendaient le retour des voyageurs pour être lus. Hier ceux-ci sont enfin arrivés, après un hiver assez malheureux passé à Florence et à Pise, où la saison a été, comme partout, rigide et défavorable aux santés délicates. M^me^ de Barol est plus souffrante qu'elle n'était de ses douleurs arthritiques, surtout aux genoux. Elle ne peut plus faire que quelques pas sans être soutenue; quand elle a des escaliers à monter, il faut qu'on la porte. Elle n'écrit que rarement; elle me charge de vous prier de l'excuser si elle ne répond pas elle-même à la lettre aimable que vous lui avez adressée et qu'elle regrette d'avoir reçue si tard. — M. de Barol a été malade aussi, mais il se porte mieux. Il veut que je vous dise bien des choses de sa part. — L'hiver a été généralement si mauvais, que je crains que Monsieur votre frère n'en ait beaucoup souffert. Que je voudrais qu'il pût se rétablir! Je le voudrais pour lui, pour vous et pour le bien que ce digne homme ferait et pourrait faire. C'est vraiment dommage que la traduction de Stolberg[1] soit abandonnée. Je connais cet ouvrage; je l'ai lu en allemand. Veuillez remercier Monsieur votre frère de ma part du prospectus qu'il a eu l'obligeance de m'envoyer. Ce peu de pages sont belles et font bien désirer que cette traduction puisse paraître. — Dieu m'a visité aussi par des tribulations : qu'il en soit béni! J'ai fait une des plus grandes pertes que je pusse faire ici-bas. Ma pauvre excellente mère est morte le 12 avril. Ce malheur encore bien récent m'a jeté dans une tristesse que j'ai de la peine à vaincre et qui me prouve combien je suis faible. Priez pour ma mère et pour moi. Il est

1. La traduction du *Traité de l'amour de Dieu* (par MM. Antony Luirard et H...), avec une *Notice sur le Comte Frédéric-Léopold de Stolberg* (1750-1819) par l'Abbé Sylvestre Foisset, chanoine honoraire et ancien supérieur du petit séminaire diocésain de Dijon, parut à Paris en 1837, in-12.

probable qu'elle soit déjà en Paradis. Toute sa vie a été vertueuse, et pieuse : ses Croix ont été pesantes et elle les a toujours portées avec une foi pleine de courage et d'amour. Depuis quelques années sa santé était fort ébranlée. Ses souffrances devinrent plus graves depuis un an et surtout pendant l'automne et l'hiver. Elle se levait cependant tous les jours, elle allait tous les jours à la Messe. Je me flattais que malgré son âge et ses douleurs, nous l'aurions encore conservée quelques années. Le mardi saint elle alla de grand matin à la Paroisse faire ses Pâques, prévoyant qu'elle n'aurait plus pu sortir le jeudi saint, qui était son jour accoutumé pour cette Communion. En effet à son retour de l'église, ses souffrances devinrent violentes; elle se coucha pour mourir, mais le terme de sa douloureuse maladie n'arriva que trois semaines après. — Sa mort a été sainte comme sa vie, sans manquer un instant de conformité à la volonté de Dieu et de douce confiance en lui. *Beati mortui qui in domino moriuntur*! Ah! cela vaut bien mieux que cette pauvre vie à laquelle on s'attache tant! — Mais elle a aussi une grande valeur, puisque nous y pouvons prier, aimer Dieu, aimer le prochain et monter au Ciel par le chemin de la Croix!

Votre lettre m'étant arrivée si tard, Mademoiselle votre fille a fait sa première Communion sans que j'aie uni mes prières aux vôtres pour elle, pour le bonheur spirituel et temporel de cette âme angélique. J'arrive tard, mais je le fais à présent. Dites-lui que je compte aussi sur son souvenir auprès de Notre-Seigneur. Oui j'y compte, — et sur le vôtre, sur celui de M^me^ Foisset, sur celui de votre digne frère. — Souffre-t-il moins? Donnez-moi de ses nouvelles et des vôtres. — Adieu. Je voudrais bien vous revoir.

Silvio Pellico.

VI

Turin, 11 *octobre* 37.

Monsieur,

Pardonnez-moi si je vous affranchis ma lettre; c'est que je prends la liberté de vous prier de vouloir bien envoyer à Bruxelles la ci-jointe. Vous me feriez une grâce si vous la recommandiez à quelque ami qui la remette à Confalonieri, ou qui la lui fasse parvenir sans faute, en cas qu'il ne fût plus à Bruxelles. — Vous aurez vu dans vos journaux que le comte Confalonieri n'a pas obtenu la permission de séjourner à Paris. — N'en

arguez pas que ce soit un homme malfaisant. Il a porté les fers de Spielberg en Chrétien, et Dieu est maintenant sa seule philosophie, son seul désir. — Je réponds peu de mots à votre chère lettre du vingt septembre que m'a apportée une Fille de la Charité. Oui la France qui a eu le malheur de scandaliser toutes les nations, nous édifie aussi par des trésors de sainteté qu'elle possède et dont elle nous fait part. Nous prierons, nous prions pour elle. — Je laisse dormir ma biographie; elle s'éveillera quand Dieu voudra, peut-être jamais. Ce ne serait pas une perte.

Je voudrais, comme M. de Montalembert, écrire quelques vies de saints. Je crois que je vais m'essayer à celle d'un grand Évêque italien que j'ai toujours particulièrement aimé et vénéré : St Charles Borromée. Ce sera un travail long, car mes forces sont faibles. — Je vous remercie d'avance des deux volumes de Riambourg que vous voulez bien me promettre, je les accepte avec plaisir et reconnaissance. — Présentez à Monsieur votre frère l'assurance de mon estime la plus distinguée; je prie Dieu de soutenir cette santé si précieuse. — Rappelez-moi à M^me^ Foisset et à Mademoiselle votre fille; — que Dieu vous bénisse tous! — M. et M^me^ de Barol vous disent bien des choses. — Je suis de tout mon cœur votre ami.

Silvio Pellico.

Écrivez-moi deux mots sur la lettre ci-jointe. Dites-moi à qui vous l'avez recommandée.

VII

Vigne Barol, 6 *juillet* 38.

Monsieur et cher Ami,

On m'a apporté de Turin, il y a quelques jours, l'aimable don que vous me faites des Œuvres de M. Riambourg. Ce don m'a fait grand plaisir, ainsi que votre bien chère lettre, et M. et M^me^ de Barol ont partagé ce plaisir, car ils vous aiment comme je vous aime. J'ai commencé avec une parfaite sympathie la lecture de ces livres si remplis d'idées justes et remarquables. Le soin que vous et Monsieur votre frère avez pris de les publier est une bonne action; je vous en bénis tous les deux. Il y a quelques notes de vous, j'en suis bien aise; tout ce qui me dit quelque chose de votre âme me plaît, et je confonds volontiers Monsieur votre frère avec vous, car je sais combien vous êtes

unis. — *La chute d'un Ange* nous a fait de la peine. Il y règne un mauvais goût moral qui choque. Au moins il paraît qu'il fera peu de mal grâce à son manque d'intérêt. Prions pour l'auteur; je ne conçois pas ce qui lui est arrivé pour perdre ainsi le tact du beau, du bon, du vrai, après l'avoir possédé si glorieusement. Ah! c'est que la foi est une grâce ! Dieu l'ôte à ceux qui sont idolâtres de leur propre intelligence. Le sublime des génies, c'est quand ils sont humbles. Votre Bossuet l'était quoique son âme fût grande et fière. — Je l'appelle *votre* Bossuet, car vous m'aviez dit que vous vous occupiez très particulièrement de lui, de ses mérites quelquefois méconnus, à cause de son inflexibilité à l'égard de Fénelon. — Je suis moins actif que vous; je ne travaille presque pas. Ma santé est dans un état un peu plus misérable que de coutume, ce qui sert au moins d'excuse à ma paresse. Dieu m'a envoyé une nouvelle affliction, et je n'ai pas su la supporter avec force. La mort de ma pauvre mère me paraissait encore si récente, quand un an d'après mon excellent père m'a été enlevé après peu de jours de maladie — il n'y a pas deux mois. Ce coup m'a abattu; et pourtant je répète avec autant de résignation qu'il m'est possible : *Deus dedit, Deus abstulit, sit nomen Domini benedictum.* — Comme vous m'avez fait la grâce de prier pour ma mère, veuillez prier pour le père de votre ami. Je demande aussi cette grâce à M^me^ Foisset et à M. l'abbé Foisset, je demande cette charité à toute votre bonne famille. Mon père était profondément pieux; il a eu le bonheur de recevoir tous les sacrements et de mourir avec une sérénité consolante.

Adieu. Prions les uns pour les autres, et tous ensemble pour l'Église. Elle a bien des ennemis. Les uns veulent l'asservir, les autres la détruire; elle ne périra pas, mais la lutte est grande et douloureuse.

J'allais finir ma lettre sans me souvenir que j'ai à vous répondre sur la proposition que vous me faites. Mes maux de nerfs me rendent distrait. — Je pourrai bien donner quelques articles, mais *de loin en loin*, puisque vous le désirez. — Adieu, cher ami, portez-vous bien. Mes humbles respects à M^me^ Foisset et à M. l'abbé.

Rappelez-moi au souvenir de Mademoiselle votre fille. — M. et M^me^ de Barol vous disent bien des choses.

A tousjours tout vostre.

Silvio Pellico.

VIII

Monsieur et bien cher Ami,

Votre bonne lettre si remplie d'amitié et de douleur m'a fait du bien, je vous en remercie. M^me^ de Barol vous remercie aussi de la part profonde que vous prenez à son malheur, à notre malheur, et des prières que vous avez jointes aux nôtres. Quand elle verra votre Révérende belle-sœur elle la remerciera d'avoir elle aussi prié et fait prier. Nous avons de grandes raisons pour espérer que l'âme de M. de Barol soit déjà au Ciel. Le confesseur qu'il a eu étant à Vérone, et qui l'a encore confessé trois jours avant sa mort, atteste que c'était une âme d'une sainteté éminente. Nous en étions tous convaincus, nous qui étions témoins de sa charité et de sa piété constantes. — Il partit pour le Tyrol avec sa femme au mois de juillet. Je ne pus les suivre car l'amnistie n'avait pas encore eu lieu et l'entrée en Lombardie m'était interdite. Il tomba malade en route et ne put pas aller plus loin que Vérone. Une fièvre pernicieuse le tint au lit quelque temps, mais les remèdes la firent disparaître. On ne douta pas de sa guérison; il était faible mais constamment sans fièvre. Il renonça au projet d'aller en Tyrol et se remit en voyage, dès qu'il en eut la permission des médecins, pour revenir dans son pays. C'était le deux de septembre, le 4 il n'était plus! — A son arrivée à Chiari dans la province de Brescia, sa faiblesse était devenue léthargique; bientôt on vit que c'était l'agonie. Jugez de l'état de sa pauvre femme! Elle lui recommanda l'âme. Le Curé fut appelé; on ne put lui administrer que l'Extrême-Onction. Il s'éteignit sans aucune apparence de souffrances.

Dieu a soutenu M^me^ de Barol. Elle est arrivée avec les dépouilles de son mari à Turin la nuit du huit. L'affreuse nouvelle m'était à peine parvenue. Rien ne pourrait vous peindre ce qui se passa de douloureux dans mon âme à la vue de cette bière et de la malheureuse veuve. Elle était malade et dans une angoisse effrayante, ne pouvant pas pleurer. Mais toutes ses paroles étaient saintes. Son cri était : « Que la volonté de Dieu soit faite! qu'il me donne la force de souffrir! qu'il ne permette pas que je murmure! »

Il l'a exaucée, aucun murmure n'est sorti de sa bouche, elle nous a édifiés, elle nous édifie tous les jours.

Après quinze jours de fièvre, deux saignées, des opérations de sangsues, sa santé s'est un peu rétablie, mais bien faiblement. — Elle se lève, elle sort.

Quant à moi, je respire avec peine, mais qui oserait se plaindre, ayant sous les yeux de telles leçons de patience sainte? — Je vous supplie de prier pour cette malheureuse veuve et pour ceux qui ont besoin que Dieu la laisse encore sur la terre. Son mari l'a nommée son héritière universelle : il avait fait son testament au temps du choléra. Elle ne veut vivre que pour tâcher de faire le bien qu'il faisait.

Adieu, excellent ami. Veuillez présenter mes respects à M^me^ Foisset et à M. l'abbé votre digne frère. Aimons Dieu et aimons-nous.

Silvio Pellico.

Turin, 16 *oct.* 38.

Vous aurez su que je ne puis donner aucun article à la Revue que vous m'aviez recommandée; elle n'est pas au nombre des journaux permis dans notre pays.

IX

Très cher ami,

Ma santé ne vaut plus rien, c'est ce qui m'a fait tarder jusqu'à présent à répondre à votre bonne lettre du 2 sept. — Je reçus cette lettre étant à la campagne dans un triste état, après une maladie grave. J'espérais pouvoir aller chercher à Turin Monsieur votre beau-père et votre jeune beau-frère; je ne le pus. Je regrette qu'ils ne soient pas venus eux-mêmes me voir; j'aurais eu du plaisir à faire leur connaissance et à parler de vous qui êtes un des hommes les plus *selon mon cœur* que j'aie rencontré sur la terre. — Vous travaillez toujours, magistrat, père de famille, littérateur; que Dieu bénisse votre sainte activité! — Mon activité n'est plus que dans mes désirs, dans mes affections; priez Dieu qu'il me bénisse aussi tout inutile que je suis. — Vous faites bien de pousser au travail cet excellent M. Rossignol[1], homme de foi vive et de capacité. Saluez-le de ma part; dites-lui qu'il me pardonne si je ne lui ai pas encore répondu.

Adieu, mon ami. Je prie pour Monsieur votre frère comme vous me le dites. J'en fais autant pour vous, pour M^me^ Foisset, pour

1. Il s'agit probablement de C. Rossignol qui publia les *Poésies catholiques de Silvio Pellico, traduites par C. Rossignol*, Lyon, Pélagaud et Lesne, 1838. En 1829 un M. Rossignol fait partie de la Société d'Études de Dijon où il présente une traduction de quelques poésies de Manzoni.

vos enfants. Je compte sur votre bon et charitable souvenir.

Mme de Barol vous dit bien des choses et se recommande aussi à vos prières. Dieu éprouve bien son âme! L'année passée, elle perdit son mari; cette année son père. — Bénissons le Seigneur, aimons-nous en lui.

Votre très affectionné

Silvio Pellico.

Turin, 26 *oct.* 39.

X

Bien cher ami,

Madame votre sœur a eu la bonté de m'envoyer, il y a bien des jours, les intéressants cahiers du *Correspondant* que vous avez eu l'aimable pensée de m'adresser. Je vous demande pardon du retard que j'ai mis à répondre, je suis toujours souffrant, j'écris peu. Votre souvenir m'est cher, veuillez me le conserver. J'ai parcouru votre journal, il est bon. J'aime vos articles et d'autres : celui de M. de Bazelaire sur l'école du Conciliateur[1] m'a fait grand plaisir, il y a justesse et bienveillance. Mme de Barol désire s'abonner à votre Revue, mais vous savez, Monsieur, qu'ici l'on est un peu difficile pour l'introduction des publications étrangères; nous ne savons pas encore si on voudra permettre l'introduction du *Correspondant.* Nous verrons, je vous l'écrirai. Quoique cette Revue respire la religion, la sagesse, l'ordre social, votre liberté vous laisse quelquefois manifester des jugements que notre bureau de la censure politique n'approuve pas.

Quand cela n'arriverait pas, on le craint, parce que cela s'est vu dans d'autres publications françaises ayant un esprit religieux.

Une Revue comme la vôtre doit faire du bien en France, car où tout le monde écrit et discute, il faut que les hommes dévoués à la religion se servent aussi de la presse avec un zèle infatigable pour combattre l'activité de l'erreur. Chez nous l'erreur a moins d'activité, la foi abonde; nos péchés, nos crimes sont ceux de l'amour, de la haine, du désordre des sens. On fait quelquefois

1. E. de Bazelaire publia dans les numéros du 15 juin et du 15 septembre 1843 une étude sur *La littérature italienne au XIXe siècle : l'École du Conciliateur.* Il y est souvent question de Silvio Pellico. L'auteur analyse la mission sociale du journal fondé en 1818 à Milan, et poursuivi par l'Autriche; le *Conciliateur* voulait régénérer la Lombardie et la faire sortir de son état de dépendance sociale et spirituelle.

semblant d'être incrédule, on ne l'est pas. Nous avons moins besoin de bons livres et de bons journaux, parce que les mauvais ne nous inondent pas comme ils inondent d'autres nations. Dans votre état social vous avez aussi de grandes vertus. Nous en avons, grâce à Dieu. La charité ne manque de travail nulle part; le bien et le mal se font la guerre sous mille formes et toujours. — Quelques parties de l'Italie ont encore un peu d'exaltation politique dans la jeunesse, mais ces chimères s'affaiblissent et passent. Sous ce rapport le Piémont est tranquille; nos rois sont aimés.

Ne reviendrez-vous pas nous visiter un jour? Vous trouveriez Mme de Barol bien occupée à tous ses établissements. Elle a agrandi son Refuge, son couvent de Madeleines, son couvent de St Anne, elle a bâti un petit hôpital, elle a fondé, elle fonde des écoles, etc. Elle pense aux présents et aux futurs.

Adieu, Monsieur et cher ami. Mes respects à Mme Foisset. Je vous souhaite santé et bonheur.

Veuillez remettre à M. Pautet[1] deux mots que je lui adresse.

Silvio Pellico.

Turin, 3 *juin* 44.

XI

Monsieur et cher ami,

Votre souvenir m'est infiniment cher et j'ai reçu avec un plaisir bien vif l'exemplaire que vous avez eu l'aimable pensée de m'envoyer de votre ouvrage sur le *Catholicisme et le Protestantisme*[2]. Avant de vous en remercier, j'ai voulu le lire; votre nom me faisait deviner que j'y trouverais d'excellentes choses. Mon attente n'a pas été trompée. Il y a même peu de livres de ce genre qui m'aient autant satisfait. Vos raisons sont aussi claires que vraies, jamais de ces assertions exagérées qui ne nuisent à la cause sainte. Ce livre fera du bien, je l'espère. Je prie Dieu d'inspirer à beaucoup de protestants et d'incrédules de le lire. — Entre autres mérites, cet ouvrage a celui de ne pas

1. Jules Pautet est né à Beaune le 9 novembre 1799; il est auteur de *La Grèce sauvée*, chant lyrique, Genève, 1828, in-8°; de notices sur Gaspard Monge et sur Vergniaud; il fut rédacteur en chef du *Patriote de la Côte-d'Or* et y fit de l'opposition au gouvernement de Louis-Philippe; il fonda la *Revue de la Côte-d'Or*, journal littéraire (1836-1837). En 1854 il devint sous-préfet à Sisteron.

2. Théophile Foisset, *Catholicisme et Protestantisme*, Dijon, 1845-1846, 3 parties en 1 vol., in-8°. Ce livre est une savante et vive réponse à l'*Exposé* de M. Trivier, prêtre qui abjura la foi catholique le 25 mai 1845.

laisser approcher l'ennui. Ne souriez pas de ma remarque. Plusieurs bons livres seraient meilleurs, s'ils n'avaient ce je ne sais quoi de prolixe, de faible, d'embrouillé qui ennuie. Ce que vous écrivez est vivant, est fort. Que dira ce malheureux Trivier? Reviendra-t-il? Ira-t-il un jour pleurer dans vos bras et vous remercier de la honte dont vous l'avez justement couvert? Je vous souhaite cette consolation et je la souhaite bien davantage à cet homme ainsi égaré. — Mme la marquise de Barol vous félicite d'avoir ajouté ce livre à tout ce que vous faites de bien[1]. — J'ai été l'année passée huit mois à Rome, où Mme de Barol est venue me rejoindre. Son but était d'obtenir du St Père l'approbation des Instituts qu'elle a fondés. Les Brefs ont été accordés. J'ai été enchanté de Rome, de l'excellent Grégoire XVI. Nous y étions lors de la venue de l'empereur de Russie. Ce pape a été sublime, tout Rome a été édifié, ravi. Avant mon départ de cette ville, j'eus encore le bonheur de me mettre aux pieds de Grégoire XVI; il se portait à merveille. Quelques jours après, nous apprîmes sa mort. — Il avait désiré que le Card. Mastai lui succédât, le St-Esprit l'a exaucé. Pie IX possède tous les cœurs; ce suffrage général au commencement de son pontificat fait espérer des grâces extraordinaires du Ciel. Il en a besoin pour exécuter tout le bien qu'il se propose. Prions pour lui; la cause de Rome n'est pas celle d'un État, mais du monde, et la gloire du Saint Père est celle de tous ses enfants.

Faites agréer mes respects, je vous prie, à Mme Foisset. Que Dieu répande sur vous, mon cher ami, et sur les [ ][2] qui vous appartiennent, les plus grandes bénédictions! — Je voudrais que vous revinssiez nous voir. Rome devrait vous attirer, et je pense que vous n'iriez pas à Rome sans passer à Turin.

Je vous embrasse et suis votre bien reconnaissant et affné.

Silvio Pellico.

Turin, 27 août 46.

XII

Monsieur et bien cher Ami,

Les vertus des parents attirent de grandes bénédictions sur leurs enfants; le cœur me dit que Mme Dufresne sera heureuse, je le désire pour elle comme pour vous, Monsieur, et pour Madame

1. Note de Pellico : « elle dit que vous avez frappé fort, qu'elle applaudit aux coups, qu'il lui semble les entendre retentir. »

2. Déchirure.

sa Mère. Je prends part, mon digne ami, à votre consolation et en même temps à la peine que vous devez éprouver en vous séparant de cet Ange. C'est toujours un douloureux sacrifice pour un père et pour une mère. Heureux cependant quand on est sûr comme vous l'êtes, de confier la destinée de sa fille à un excellent homme! Je vois par vos expressions qu'il n'est pas seulement respectable par ce que l'on appelle mérite dans le monde, mais qu'il est bon Catholique. Aussi Dieu l'a béni en lui accordant une femme qui fera son bonheur. Prions pour eux. — Mme la marquise de Barol vous offre aussi ses félicitations sincères. — Elle est en convalescence d'une maladie qui a été très grave. Elle a eu le St Viatique, l'Extrême-Onction, il n'y avait d'espoir que dans la bonté Divine. Aussi les prières des pauvres ont obtenu qu'elle vive encore, toute digne qu'elle est du Paradis. Dieu soit loué! La prolongation d'une telle existence sur la terre ne peut être que pour la plus grande gloire de Dieu et pour l'édification des âmes. — Vivez aussi et de longues années, car vous faites du bien, vous êtes toute une famille de saints, selon le cœur de St François de Sales, de St Vincent de Paul, selon le Cœur de Dieu.

Je vous prie de faire agréer mes respects à Mme Foisset; je demande au Ciel pour vous toutes les grâces les plus signalées et me recommande à vos bonnes prières.

Silvio Pellico.

Turin, 23 *juin* 47.

Publiées par Cargill Sprietsma.

A FRENCH INFLUENCE ON T. S. ELIOT : REMY DE GOURMONT

It is strange that the work of Remy de Gourmont, that acute literary critic, is not better known in England at present, sponsored as it has been by a quartette of such notable writers as Ezra Pound, Aldous Huxley, Richard Aldington, and T. S. Eliot.

Yet, from 1900 to 1920, Gourmont had a considerable following among the younger writers. For a generation that was attempting to break with Victorian smugness and cant, Gourmont was an inspiring guide. His writings on love and morality were always « advanced », and this alone was sufficient to buy him some notoriety.

Gourmont's versatility was a guarantee that anyone could find some inspiration in his work, and it is interesting to see how the writers mentioned above seem to have interpreted him, each in the light of his own personality. Ezra Pound sees him as a cleansing force, a sort of mental purge eliminating hypocrisy and restoring the intelligence to its rightful position; Aldous Huxley — like Gourmont a « sensuel cérébral » — admired his detached psychological analyses, his « romans de la vie cérébrale ». (Huxley translated *Un cœur virginal* which is surely a sign of affinity); Richard Aldington was interested in Gourmont as a « Prince of Sceptics », but T. S. Eliot was above all interested in the lasting side of his work — his literary criticism.

Although T. S. Eliot admits the influence the French Symbolists had upon him [1], and although Gourmont was intimately connected with the Symbolist Movement, it is not upon Eliot's poetry but upon his criticism that Gourmont's influence fell.

Gourmont was a constant contributor to the *Mercure de France* from its inception in 1889 till his death in 1915. In this review most of his critical articles appeared, to be collected later in the seven volumes of the *Promenades littéraires*.

In his critical articles he found the happy medium between Impressionism and Pseudo-Scientific Dogmatism. The keynote of his critical faith is contained in the declaration,

« Car il faut le redire, dut-on le redire cent mille fois, la critique doit être positive et explicative. C'est à ceux qui aiment de parler, et non à ceux qui haïssent, c'est à ceux qui comprennent et non à ceux qui ne comprennent pas [2] ».

He demanded that the critic should have a literary faith to hold in check the rush of first impressions, and this was what led to his quarrel with Jules Lemaître, whom he accused of having no literary faith whatsoever. When Gourmont eventually established himself, after his first excesses among the Symbolists, he became a reliable guide to French Literature, and one of the foremost of modern critics.

T. S. Eliot admits the influence Gourmont had upon him :

« At that time (1917-1920) I was much stimulated and muhc

1. See *Revue de littérature comparée* (avril-juin 1936) for the article by M. J. J. Laboulle on « T. S. Eliot and some French poets ».

2. *Epilogues*. 1.

helped by the critical writings of Remy de Gourmont. I acknowledge that influence and am grateful for it [1] ».

Eliot's idea of an Impressionist criticism based on a literary faith, which is in turn based on certain established individual aesthetic principles, corresponds very closely to Gourmont's own ideal. At all times, Eliot insists on the subjectivity and creative powers of criticism. He refutes the idea that the critic is a parasite, living on other people's ideas. « The critical genius is inseparable from the creative »[2] is a judgment which corresponds very closely to Gourmont's : « Il faut autant de génie pour être un grand critique que pour être un grand romancier [3] ». Yet the creation is on a different plane. The novelist may appeal to the emotions, the poet to the ear, and the painter to the eye, but the critic can only appeal to the intellect. Eliot's creations on the plane of the intelligence are sufficient proof of the creative value of criticism. Starting with facts, the raw material of all criticism, he handles them with supreme skill, placing them in new juxtapositions, and evoking new ideas. His writings on poetry are the finest since Coleridge.

Gourmont had used this method before him. The « Dissociation of Ideas », an adaptation of Kant, had been used with dazzling effect in his *Culture des Idées*. These intellectual pyrotechnics, when he dealt with topics other than literature, led him often away from the truth, but in literary criticism, his innate good taste and the pull of tradition, were reliable guides.

Gourmont described the method of dissociating ideas thus. « Il s'agit ou d'imaginer des rapports nouveaux entre les vieilles idées, les vieilles images, ou de séparer les vieilles idées, les vieilles images unies par la tradition, de les considérer une à une, quitte à les remanier et à ordonner une infinité de couples nouveaux qu'une nouvelle opération désunira encore, jusqu'à la formation toujours équivoque et fragile de nouveaux liens [4] ».

Eliot and Gourmont had the same enquiring type of mind, and a preponderating interest in the world of ideas, but Eliot, using Gourmont's method, progressed further. Gourmont had paid but little attention to the problem of tradition, for he had seen it in its worst forms — in the unreasoning attacks of the *chroniqueurs* on Symbolism, merely because it was new. In his desire to discover where exactly the individuality of each

1. *The Sacred Wood,* preface.
2. *A Brief Treatise of the Criticism of Poetry.* (Chapbook, March 1920).
3. *Promenades littéraires,* 3.
4. *La Culture des Idées.*

author lay, Gourmont was apt to suspend his studies in space, by not relating them to their literary connections. Eliot, on the other hand is more interested in the technique of poetry, and his *Use of Poetry and the Use of Criticism* is frankly an examination of the attitude of poets towards poetry. These particular reflections on the development of technique led him to study the pull of tradition.

« It is part of the business of the critic to preserve tradition — where a good tradition exists [1] ».

He has given a good deal of thought to the power of tradition, which he saw as a largely unconscious progression in a constant direction. « Tradition cannot mean standing still » he declared in *After Strange Gods*, a critical work devoted to the problem of tradition in connection with contemporary writers. The fact that he connected his own type of free verse with the versification of the early Elizabethans is highly illuminating [2]. Eliot is always out to pick up a thread and Gourmont would have been a splendid subject for him, for affecting as he did to despise tradition, he is yet directly in the line of French criticism and culture.

The ideas on style that Gourmont developed in *Le Problème du Style* found a receptive listener in T. S. Eliot.

« Le style, c'est l'homme même »;

« Le style, c'est de sentir, de voir, de penser et rien de plus »; such definitions as these have been developed and discussed in many places by Eliot. René Taupin has shown the considerable influence that Gourmont's idea of style as dependent on vision had upon the Imagist school of poetry in England [3].

This interesting literary affinity was probably due to the early preference Eliot displayed for French writers, but while Eliot is regarded as one of England's premier critics, Gourmont, whom he classed with Campion, Dryden and Coleridge, is most unfortunately sinking into obscurity.

GARNET REES.

1. *The Sacred Wood*, preface.
2. In a Preface to the Faber edition of Ezra Pound's poems.
3. René Taupin : *L'Influence du Symbolisme français sur la poésie américaine.* (Champion, 1929).

CHRONIQUE

L'Actualité : le cinquantième anniversaire de la mort de Liszt à la Sorbonne. — Génie national et en même temps génie universel, à la fois revendiqué par la Hongrie, la France, l'Allemagne, l'Italie, fêté de son vivant dans toutes les capitales de l'Europe, Liszt a connu aussi une véritable renaissance après sa mort. Plus vivant que jamais au bout d'un demi-siècle qui a vu sombrer tant de gloires, il a vu s'associer dans cette année jubilaire, tous les pays désireux de commémorer son souvenir, des vieilles nations européennes jusqu'aux États-Unis et au Japon.

Il y avait des raisons pour que sa commémoration revêtît en France une ampleur particulière. La France l'accueillit tout enfant, l'initia à la musique dès son jeune âge et consacra plus tard sa célébrité. C'est dans l'atmosphère du romantisme français que s'est développé son esprit, c'est au contact direct avec les plus beaux génies de l'époque, Victor Hugo, Lamartine, Musset, Delacroix, George Sand, Sainte-Beuve, Enfantin et Lamennais que s'épanouit sa sensibilité, que se précisèrent ses idées, que se fortifia sa foi religieuse, que s'élabora sa conception de la vie et de l'art. Il fut, et il est resté une des plus éclatantes gloires de ce romantisme, et il appartient aux fastes de la littérature comparée, par sa personnalité même, en sa qualité d'artiste-écrivain, créateur d'une exaltation nouvelle, critique d'art et propagateur d'idées.

Ce fut pour rappeler ces aspects moins connus de son œuvre que le *Centre d'Etudes hongroises en France* a organisé, à la Sorbonne, une série de conférences dont la première a été faite par M. Jean Hankiss, professeur à l'Université de Debrecen, qui a étudié *Liszt, écrivain romantique français*. M. Jean Baruzi a montré, dans une leçon consacrée à *Liszt et l'inspiration populaire et tzigane*, comment il a su exploiter et orchestrer les éléments que lui apportait le folklore hongrois devançant ainsi, de son côté, Moussorsky, Rimsky-Korsakoff et l'école populaire

russe. M. Guy de Pourtalès, dont la *Vie de Liszt* a eu tant de succès en France et à l'étranger, a surtout rappelé l'homme incomparable, soulignant cette noblesse d'âme, cette générosité de cœur, ce désintéressement et ce don parfait de soi qui ont été une source de lumière et de vie pour toute une grande époque.

Ces différentes manifestations (parmi lesquelles il convient de rappeler tout particulièrement l'audition de la *Messe de Gran*, à l'église Saint-Eustache, réunissant plus de 500 exécutants et 5.000 auditeurs) ont pris fin par une séance solennelle à la Sorbonne, au cours de laquelle le Comte Khuen-Hédervary, Ministre de Hongrie en France, a dégagé l'inspiration nationale hongroise qui, chez Liszt comme chez ses contemporains Vörösmarty et Petöfi, s'alliait à l'amour de l'humanité. Après l'audition d'œuvres de Liszt, dont la symphonie *Hungaria*, jouée pour la première fois à Paris, M. Henri Lichtenberger, professeur honoraire à la Sorbonne, a montré les liens spirituels qui unissaient Liszt au romantisme français et marqué la place que lui assurent, entre Beethoven et Wagner, l'étendue de sa pensée, son universelle curiosité, la souplesse de son art et l'originalité de sa personnalité créatrice.

L. M.

L'Institut de littérature comparée à la Sorbonne. — Au cours de l'année académique qui vient de s'écouler, l'Institut de littérature moderne comparée de la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, installé à la Sorbonne, a maintenu ses traditions et poursuivi son développement. Il n'est peut-être pas inopportun, à la veille de la rentrée universitaire, d'indiquer ou de rappeler aux lecteurs de cette revue son but, son fonctionnement et ses ressources.

*
* *

L'Institut de littérature comparée est constitué, d'une façon générale, comme les autres Instituts de la Faculté des Lettres de Paris. Il a pour objet de coordonner et de développer les études portant sur la littérature générale et la littérature comparée, depuis La Renaissance jusqu'à l'époque contemporaine. A cet effet, il organise les recherches scientifiques dans ces différents domaines, accueille et dirige les candidats au Diplôme d'Études Supérieures, au Doctorat d'Université, au Doctorat ès lettres et prépare au Certificat de littérature moderne comparée qui

constitue un des certificats de Licence de l'Université de Paris (12 certificats ont été délivrés, dont 1 avec mention : Bien, à la session de juillet dernier). Actuellement, l'Institut est administré par M. Jean-Marie Carré, professeur à la Sorbonne, qui trouve d'ailleurs un précieux appui dans l'expérience de M. Paul Hazard, professeur au Collège de France, et dans la collaboration de M. Paul Van Tieghem, chargé d'un cours à la Faculté.

Le certificat de littérature moderne comparée a été établi selon les directives générales suivantes.

Pour limiter une très vaste matière, on distingue trois options : I. Littérature française et littératures du Nord. II. Littérature française et littérature du Midi. III. Littérature française et littérature russe, suivant les enseignements donnés à la Faculté. Ces cadres sont souples : l'influence d'une littérature méridionale (option II) sur une littérature germanique (option I), ou inversement, n'est pas exclue. D'autre part, pour conserver au Certificat l'unité nécessaire, la littérature française figure toujours à son programme, soit comme point de départ, soit comme point d'arrivée, soit comme intermédiaire.

Le programme, pour chaque option, comprend des *auteurs* et des *questions générales*. Les auteurs, devant être étudiés au point de vue comparatif, sont réunis par groupe de trois; et l'explication porte sur chacun des trois auteurs d'un même groupe. L'examen comprend, à l'écrit, une composition sur une des questions inscrites au programme; à l'oral une explication d'auteurs et une interrogation sur une autre question du même programme.

Les auteurs du Certificat ont été répartis, cette année, en quatre groupes de trois, correspondant respectivement aux sujets suivants traités du point de vue européen : l'épopée séraphique, les théories littéraires du Romantisme, le drame romantique, le roman historique au XIX^e^ siècle. Le programme que voici a donc été adopté pour l'année académique 1936-1937.

1. Questions communes aux trois options.

Le thème de Don Juan dans la littérature européenne.
Schiller et sa fortune hors d'Allemagne.
Les voyages en Orient à l'époque romantique.

2. Auteurs répartis par options.

Option I. (Littérature française et deux littératures du Nord).

Milton : *Paradise lost.* Book IV.
Klopstock : *Messias.* Zweiter Gesang.
A. de Vigny : *Eloa.*

Edward Young : *Conjectures on original composition.*
Schiller : *Uber die naïve und die sentimentalische Dichtung.*
V. Hugo : Préface de *Cromwell.*

Schiller : *Maria Stuart.*
Shelley : *The Cenci.*
V. Hugo : *Hernani* (avec la Préface).

Walter Scott : *Quentin Durward.*
A. de Vigny : *Cinq-Mars.*
Hauff : *Lichtenstein*, ch. I-IX.

Option II (Littérature française et deux littératures du Midi, ou une littérature du Nord et une du Midi [1]).

T. Tasso : *Gerusalemme liberata*, Canto IV.
José Reinoso. *La inocencia perdida.*
A. de Vigny : *Eloa.*

Berchet : *Lettera semiseria di Grisostomo.*
V. Hugo : Préface de *Cromwell.*
Alcalo Galiano : Prologue au *Moro espósito* du duc de Rivas

Manzoni : *Il Conte di Carmagnola.*
V. Hugo : *Hernani* (avec la Préface).
Duc de Rivas : *Don Alvaro.*

A. de Vigny : *Cinq-Mars.*
Manzoni : *I promessi Sposi*, ch. I-XI.
Larra : *El Doncel de Don Enrique el Doliente*, ch. I-XXV.

Option III (Littérature française, littérature russe et une autre littérature, soit du Nord, soit du midi) [2].

A. de Vigny : *Eloa.*
Lermontov : *Le démon.*

V. Hugo : Préface de *Cromwell.*
L. Tolstoï : *Sur l'art.*

V. Hugo : *Hernani* (avec la Préface).
Pouchkine : *Boris Godounov.*

1. Les candidats peuvent remplacer à leur gré un auteur italien ou espagnol par un auteur anglais ou allemand du même groupe.

2. Les candidats qui choisissent l'option III ajouteront, pour chaque groupe, un troisième auteur emprunté au programme de l'une des autres options.

A. de Vigny : *Cinq-Mars.*
Gogol : *Tarass Boulba.*

En conséquence de ce programme, et en dehors des cours professés par M. Paul Hazard au Collège de France, les sujets suivants seront traités à l'Institut de littérature comparée pendant l'année académique 1936-1937 : *Le thème de Don Juan dans la littérature européenne; Schiller et sa fortune hors d'Allemagne; Les voyages en Orient à l'époque romantique.* Quant aux auteurs, ils feront l'objet d'explications reliées par des exposés généraux, et leur étude sera précédée d'une « Introduction à la littérature comparée » pour les débutants.

A côté de la préparation au Certificat, l'Institut assume la direction de mémoires de Diplômes d'études supérieures, de thèses de Doctorat d'Université et de Doctorat ès lettres portant sur des sujets de littérature comparée. On trouvera ci-dessous ainsi que dans les numéros d'Avril et de Juillet de la revue, sous les rubriques : travaux en cours et soutenances de thèses récentes, les indications des travaux amorcés ou achevés cette année, soit sous la direction des professeurs de l'Institut, soit en liaison avec eux.

*
* *

Mais l'Institut ne comporte pas seulement une série de cours et une direction d'études : il est aussi et surtout une bibliothèque. Elle comprend déjà plusieurs milliers de volumes, plusieurs collections complètes de périodiques et elle va s'accroissant de jour en jour. Elle permet donc aux étudiants, pour la somme de cinquante francs par semestre, d'avoir sur place, à leur disposition immédiate, les instruments indispensables, soit à la préparation de leur examen, soit à leurs recherches personnelles.

Cette bibliothèque a été créée *ex nihilo*, dès l'année 1930-31, par M. Baldensperger qui, avec une générosité inlassable, une ingéniosité toujours en éveil, puisant dans ses propres richesses, faisant appel à ses amis, cherchant personnellement les « occasions » chez les libraires et les bouquinistes, a su grouper sur les rayons un ensemble d'ouvrages aussi judicieux qu'abondant. Qu'il soit permis de le remercier ici. A côté du sien, les noms des bienfaiteurs de l'Institut, M^mes^ A. Killen, J. Espiner, Ch. E. Bonzon, G. Tournier, E. May, MM. B. Zaharoff, A. Blum, Ch. Berlioz, J. E. Spingarn, V. Bouillier, P. Hazard, B. Munteano, P. Van Tieghem, J.-M. Carré, les Universités Harvard et Columbia figurent dans le cabinet des professeurs sur un tableau qui, on voudrait l'espérer, en accueillera d'autres encore à l'avenir.

Depuis le départ de M. Baldensperger pour Harvard, son successeur s'est attaché à poursuivre et à développer son œuvre. Grâce à l'autorisation de M. le Doyen de la Faculté des Lettres, des recherches méthodiques menées dans la réserve de Paris, ont permis de compléter les collections de thèses de Doctorat d'Université et de Doctorat ès lettres. L'Institut de littérature française, sur l'initiative de M. Henri Chamard, a libéralement offert à son voisin de la Sorbonne une collection importante de la *Revue d'histoire littéraire de la France* ainsi que des œuvres complètes de la série des « Grands Écrivains ». Des éditeurs parisiens, MM. Aubier, Boivin, Larousse, Plon, Stock, le *Mercure de France*, ont également fait bénéficier l'Institut de dons d'ouvrages ou de revues; enfin une subvention de la Faculté a permis d'effectuer en France, en Amérique, en Allemagne et en Angleterre des achats destinés à combler certaines lacunes de la bibliothèque, en ce qui concerne les manuels et histoires générales étrangères, les traductions, les bibliographies et les périodiques (par exemple, bibliographie de la littérature française du XIX^e^ siècle de Thieme, tables générales ou décennales des grandes revues françaises et étrangères, *Jahresbericht der Deutschen Literatur*, collections complètes du *Gœthe-Jahrbuch* et du *Jahrbuch der Gœthe-Gesellschaft*, de la *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, de la *Revue Germanique*, de la *Revue d'Allemagne*, de la *Revue Anglo-Américaine*, de la *Revue des Cours et Conférences* (depuis 1920), de la *Revue des Etudes italiennes*, etc.).

A l'heure actuelle, la Bibliothèque se divise en quatre sections : 1. Bibliographies. 2. Études historiques et critiques. 3. Textes 4. Périodiques. — La première section comprend également les dictionnaires, encyclopédies (*Larousse du* XX^e^ *siècle* par exemple), Histoires générales de la littérature française (Bédier et Hazard, Histoire de la Nation française de G. Hanotaux, etc.), Histoires générales des littératures étrangères, répertoires bibliographiques, Index translationum, etc. — La seconde section comprend les ouvrages de critique et d'histoire littéraire répartis sous les rubriques suivantes : Théorie; Genres littéraires, motifs, thèmes et types; Relations générales entre les littératures; Influences italiennes; Influences espagnoles et portugaises; Influences françaises; Influences allemandes; Influences autrichiennes; Influences helvétiques; Influences néerlandaises; Influences scandinaves; Influences slaves; Influences de l'Est européen; Influences orientales; Influences Nord et Sud-américaines, etc. Ce sont d'ailleurs les divisions qui correspondent à celles de la bibliographie trimestrielle de la revue. — La troisième section,

comprend les textes essentiels des auteurs français et étrangers auxquels on peut avoir recours immédiatement, soit pour une explication, soit pour une vérification urgente. — La quatrième section se compose des revues, tables décennales et annuaires divers. Ces deux dernières sections n'ont pas évidemment la prétention d'être complètes. Les facilités de l'Institut de littérature comparée ne doivent pas faire oublier aux étudiants le chemin de la bibliothèque générale et des autres Instituts de la Faculté des Lettres (Littérature française, Études germaniques, Études anglo-américaines, Études italiennes, Études hispaniques, etc.), avec lesquels la liaison doit être constamment établie. Ce qu'il faut en effet souligner ici une fois de plus, c'est que la littérature comparée ne prétend pas suppléer les autres disciplines littéraires, mais les aider. L'Institut de littérature comparée se doit avant tout d'établir les *cross-sections* nécessaires aux spécialistes et aux étudiants des diverses histoires littéraires nationales.

Pour faciliter l'utilisation de ces ressources aussi bien que pour orienter, au début, les recherches, un double catalogue sur fiches a été établi, alphabétique et méthodique. Le catalogue alphabétique n'enregistre, par noms d'auteurs, que les titres d'ouvrages possédés par l'Institut. Le catalogue méthodique au contraire comprend, classées par sujets (questions, pays ou grands écrivains), outre les indications d'ouvrages situés sur les rayons, les références à d'autres publications, articles ou volumes parus ces dernières années et qu'il faut chercher à se procurer ailleurs : c'est, en somme, l'amorce — bien modeste encore — d'une bibliographie générale de la littérature comparée que l'on s'efforce de tenir à jour grâce aux relevés trimestriels de la revue.

Il doit y avoir en effet,—et ce sera la conclusion de cet exposé, — une liaison étroite entre la revue et l'Institut. L'une et l'autre doivent s'aider. L'une et l'autre doivent être aidés. L'une et l'autre ont besoin de correspondants réguliers en France et à l'étranger. Les indications bibliographiques et informations de tout genre que les lecteurs de la revue voudront bien envoyer à ses directeurs sur les travaux en cours, les publications récentes, etc., seront enregistrées dans les dossiers de l'Institut, où elles pourront être utiles à d'autres chercheurs. Inversement les travaux personnels entrepris à l'Institut ou en liaison avec ses professeurs seront signalés dans la revue : ils pourront éventuellement fournir la matière d'analyses ou de comptes rendus critiques, et les meilleurs d'entre eux pourront figurer dans la collection des *Etudes de littérature étrangère et comparée* qui est, dès à présent, associée à la revue et à ses nouveaux destins.

Travaux en cours[1]. — A l'Institut de littérature comparée, de l'Université de Paris :

Mlle Lhéritier, Élève de l'École Normale Supérieure de Sèvres, fait une étude sur *Madame de Staël critique des auteurs italiens*.

M. Peachy consacre à *Madame de Charrière* son mémoire de Diplôme d'Études Supérieures.

M. J. Vatasescu prépare une thèse de doctorat d'Université sur *Victor Hugo en Roumanie*.

Mlle C. Mackinnon, lectrice au Lycée de jeunes filles de Douai, entreprend, pour le doctorat d'Université, une étude d'ensemble sur *Mérimée et l'Angleterre*.

Au moment où M. Frauenglas annonçait comme prochaine son étude sur *Voltaire et le Testament du Curé Meslier* (cf. *Revue*, juillet-septembre 1936, p. 584), M. Andrew R. Morehouse, achevait et publiait une étude parallèle ; *Voltaire and Jean Meslier*, by Andrew R. Morehouse, assistant Professor of French in Yale University. New-Haven, Yale University Press, 1936, 158 pp. in-8°).

Autour des Universités. — M. Olle Holmberg, professeur à l'Université de Lund, a fait à la Sorbonne, le 5 juin, sous les auspices de l'Institut d'études scandinaves de l'Université de Paris, une Conférence publique : *Voltaire et le problème de la Providence dans la littérature suédoise du* XVIIIe *siècle*.

M. Agostinho de Campos, professeur à l'Université de Coïmbre, a fait à la Sorbonne, le 11 juin, sous les auspices de l'Institut portugais de l'Université de Paris, une conférence publique : *Gil Vicente. Un génial précurseur de Lope de Vega et de Molière*.

M. Georges Ascoli, professeur à la Sorbonne, a accepté pour le trimestre d'été, une invitation de l'Université Columbia, à New-York, où il a fait, en particulier, un cours sur Victor Hugo.

M. Paul Hazard, professeur au Collège de France, a été invité aux fêtes du tricentenaire de la fondation de l'Université Harvard, dont il a reçu le diplôme de docteur « honoris causa ».

Le samedi 23 mai, à la fondation Marcelin Berthelot, sous les auspices du Rapprochement Intellectuel, M. Harold Nicolson

1. Cette rubrique doit être alimentée par les lecteurs de la *Revue* et comporter des précisions qui sont indispensables aux chercheurs. Nous serions reconnaissants à nos correspondants éventuels de nous indiquer, avec le titre des travaux amorcés, l'adresse ou la qualité des auteurs.

a fait une conférence sur *Proust et l'Angleterre*. Il a été présenté au public par M. André Maurois, qui a signalé les liens intellectuels et diplomatiques qui unissent à la France, l'auteur de *Peacemaking* et de la biographie de lord Curzon.

M. Harold Nicolson a fait une longue causerie originale, vivante, très documentée et très désinvolte. Après avoir rappelé ses souvenirs d'années d'enfance passés à l'Ambassade d'Angleterre, à Paris, il a étudié les relations qui ont uni Proust à l'Angleterre, relations excessivement restreintes. Marcel Proust, savait à peine l'anglais, en dépit de son extraordinaire traduction de Ruskin; il n'est jamais allé en Angleterre et n'a pas compris le caractère anglais. Le conférencier raconte les rapports personnels qu'il a eus avec Proust : une ou deux entrevues, dans un salon, lors de la Conférence de la Paix, en 1919, pendant lesquelles la conversation ne dépassa jamais le niveau de la banalité la plus aimable et la plus plate. Puis il étudie l'influence de Proust sur l'Angleterre. Celle-ci est considérable. Ses romans sont fort bien connus, grâce à l'excellente traduction de Scott-Moncrieff. Lu et discuté dans les milieux intellectuels, il a laissé une marque profonde sur des écrivains de tout premier plan, Virginia Woolf, par exemple.

M. Harold Nicolson, homme de lettres et homme politique, voit dans ces rapports intellectuels l'un des meilleurs et des plus solides liens qui puissent exister entre la France et l'Angleterre.

C. E. E.

Les vivants et les morts. — Le 1er août dernier s'est éteinte à St-Dié (Vosges), après une implacable maladie qu'elle supporta avec un courage admirable, Mme Fernand Baldensperger. Non seulement elle fut pendant des années, pour notre maître et ami, la plus dévouée des collaboratrices, et lui seul peut mesurer l'étendue de sa perte, mais après son départ pour Harvard elle continua à porter à la *Revue de littérature comparée* l'intérêt le plus bienveillant et le plus chaleureux. A M. Baldensperger et à ses enfants, les directeurs, collaborateurs et amis de la *Revue* offrent l'expression de leurs affectueux regrets et de leur profonde sympathie.

Livres reçus.

Valdemar Vedel. *Deux classiques français, vus par un critique étranger: Corneille et son temps — Molière.* Trad. du danois par Mme E. Cornet, Paris, Champion, 1935.

F. Holdsworth, *Joseph de Maistre et l'Angleterre*, Paris, Champion, 1935 :

Hia Landau, *Camille Lemonnier. Essai d'une interprétation de l'homme.* Paris, Droz, 1936.

Gerhard Fuchs. *Studien zur Ubersetzungstheorie und Praxis des Gottsched-Kreises.* Versuch einer Wesenbestimmung des Nachbarocken Klassizismus. Leipzig, 1936.

Edward Albert Greatwood, *Die dichterische Selbstdarstellung in Roman des Jungen Deutschland*, Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1936.

Henri Lichtenberger. *L'Allemagne nouvelle*, Paris, Flammarion, 1936.

D. G. Van der Vat. *The fabulous opera. A study of continuity in French and English Poetry of the Nineteenth Century.* Wolters, Groningue, 1936.

Vedad Zeki Ors. *Jacques Delille, poète célèbre*, Zurich, Leemann, 1936.

Robert Mattlé, S. M. *Lamartine voyageur.* Paris, de Boccard, 1936.

Robert Minder. *Die religïose Entwicklung von Karl Philipp Moritz auf Grund seiner autobiographischen Schriften.* Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1936.

Jean Hankiss. *Défense et illustration de la Littérature.* Préface de Fernand Baldensperger. Paris, Le Sagittaire, 1936.

Jean Hankiss et L. Molnos-Muller. *Anthologie de la poésie hongroise*, Paris, Le Sagittaire, 1936.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Sauf indication contraire, suppléer la date de 1936 à la suite de chacun des titres ci-dessous.

Théorie.

Amiet (A.). The practice of literary history, Sydney.

Bates (E.). Modern Translation. Oxford Press.

[Ge]. Ueber die methodische Behandlung des Sprichworts (*Deutsche Akademie*, juin).

Hankiss (J.). Défense et illustration de la littérature. Paris, Kra.

Hazard (P.). Der Rythmus der Geschichte (*Berliner Tageblatt, Sonntagsausgabe*, 31 mai).

Genres littéraires, motifs, thèmes et types.

Bidou (H.). Don Juan ou la Solitude. [Analyse et compte rendu de la pièce de G. Oltramare] (*Le Temps*, 29 juin).

Brisson (P.).Don Juanisme [à propos de la pièce de G. Oltramare : Don Juan ou la Solitude] (*Figaro*, 14 juin).

Gazdaru (D.). Originea si raspândirea motivului « Amarîta turturea » în literaturile romanice. Iassy, 1935.

Glaesener (H.). Le Genèse du *Louis XI* de Casimir Delavigne (*Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, avril-juin).

Greene (C.). The Neo-Classic theory of tragedy in England during the XVIIIth Century. Oxford, 1934.

Mesnard (P.). L'essor de la philosophie politique au XVI^{e} siècle, Paris, Boivin.

Monk (S. H.). The Sublime. A study of critical theories in XVIIIth century England, New-York, 1935.

Radu Manoliu. Izvoare le motivelor si procedeurilor din poeziile lui Eminescu. (*Preocupari Literare*, I, 1936).

Segond (J.). La signification de la Tragédie (suite) VII : Le thème du héros. (*Rev. des Cours et Conf.*, 30 juin).

Schütte (G.). Sigfrid und Brünhild. Ein als Mythus verkannter historischer Roman aus der Merowingerzeit, Iéna, 1935.

Relations générales.

Battistini (M.). Raffaele Poirio esule in Inghilterra e le sue relazioni con Luigi de Potter (1825-1826) (*Giornale storico della Letteratura italiana*, mars 1935).

Bellonci (G.). Gli studi franco-italiani in un recente convegno a Parigi, relazione informativa (*Scuola e cultura*, jan.-fév.).

Bisson (L. A.). Le préromantisme étranger à Bordeaux, *Mélanges Laumonier*, Droz, 1935.

Brian Chaminov (N.). Influences européennes dans l'œuvre de Pouchkine (*Mercure de France*, mai).

Borschak (S.). L'Ukraine dans la littérature de l'Europe occidentale, Hartmann, 1935.

Crane (V. W.) Benjamin Franklin, Englishman and American *Colver Lectures*, 1935.

Delattre (Fl.). Samuel Butler et le Bergsonisme, avec deux lettres inédites de Bergson (*Revue anglo-américaine*, juin).

Dermenghem (E.). Saint Thomas More et Erasme, deux humanistes chrétiens. (*La Vie intellectuelle*, 10 février).

Fabre (J.). Stanislas Auguste et les hommes de lettres français (*Archivium neophilologicum*, t. II, Cracovie).

Fay (B.). Origine et esprit de la Franc-Maçonnerie (*Revue Universelle*, juillet).

Gabriel-Robinet (L.). 1536-1936. Un anniversaire d'Idées : Erasme l'Européen (*Revue Hebdomadaire*, 11 juillet).

Guillaumie-Reicher (G.). Le voyage de V. Hugo en 1843. France, Espagne, Pays Basque, Paris, Droz.

Hempel (H.). Französischer und Deutscher Stil im höfischen Epos (*Germanisch-Romanische Monatsschrift*, janv.- fév. 1935).

Koessler (L.). La France et l'Autriche (*Revue de l'Enseignement des Langues vivantes*, mai et juin).

Kouchner-Lund (I.). Unanimism and Jules Romains (*The Contemporary Review*, Juillet).

Lavrin (J.). Aspects of Modernism. From Wilde to Pirandello. Stanley Nott. London.

Loomis (R. S.). By what route did the romantic tradition of Arthur reach the French (*Modern Philology*, févr.).

Looten (C.). Le centenaire des Pickwick Papers. (*Les Facultés catholiques de Lille*, Juin).

Macaulay (T. C.). French and English drama in the XVIIth century : some contrasts and parallels (*Essays and studies by members of the English Association*, 1935).

Menendez Pidal (R.). Lope de Vega. El Arte nuevo y la nueva biografia. Imprenta de la Libreria y Casa de Hernando.

Michel (E.). Esuli italiani in Algeria (1815-61), Bologne, 1935.

Olschki (L.). Struttura spirituale e linguistica del mondo neolatino. [Relations générales de pensées et de langue dans les pays de langues romanes].

Pernet (J.). Grimm et les Encyclopédistes. (*Vie intellectuelle*, 10 avril 1935).

Rudrauf (L.). La culture française vue par un écrivain estonien. *Annuaire.* Akadeemiline Kooperatiiv, Tartu, 1935.

Semper (J.). Le caractère estonien et l'esprit français. Institut français de Tartu, Akadeemiline Kooperatiiv, Tartu, 1935.

Parducci (A.). Note sulle traduzioni spagnuole dell' « Orlando furioso ». Bologna, Zanichelli, 1935.

Pfeiffer (E.). Shakespeare und Tiecks Märchendramen. Bonn, Ludwig Röhrschied.

Pouchkine : Polnoié sobrainé sotchinéniy, Tome VII. Izdanié Akademii Naouk S. S. S. R. [Œuvres dramatiques éditée et inédites, avec de longues analyses. Important pour l'étude des sources étrangères de l'œuvre de Pouchkine].

Siciliano (I.). Mediaevo e Rinascimento. Milan.

Steck (P.). Shakespeare und Schiller (*Shakespeare Jahrbuch*, 1935).

Vigneron (R.). Stendhal en Espagne (*Modern Philology*, XXXII, août 1934).

Veress (Dr. Andrei). Bibliografia româno-ungara. Vol. III. Românii în literatura ungara si Ungurii în literatura română, 1839-1878. Bucarest, 1935.

Yvon (P.). Les crises de la morale et de la moralité dans l'histoire de la civilisation et de la littérature des pays anglo-saxons. III. Après la Révolution de 1688. IV. L'évolution de la moralité, son reflet dans la littérature de 1710 à 1760. (*Rev. des Cours et Conf.*, 15 et 30 juin).

Annals of English Literature, 1475-1925. Oxford Clarendon Press.

Influences italiennes.

Bader (A.). The Modena troupe in England (*Modern Language Notes*, 1935)

Benedetto (L. F.). Carducci e la Francia (*Pan*, septembre 1935)

Bertini (G. M.). L' « Orlando Furioso » e l'Inquisizione spagnuola (*Convivium*, juillet-août 1935).

Bertini (G. M.). L'Orlando Furioso e la Rinascenza spagnuola (suite et fin) (*La Nuova Italia*, 20 octobre).

Carle (N.). Un ami grenoblois de l'Italie : souvenirs sur J. du Crozals (*Ausonia*, janvier-mars).

Castelli (A.). La Gerusalemme liberata nella Inghilterra di Spenser. Milano, Soc. ed. Vita e Pensiero.

Farinelli (A.). Il mondo culturale e fantastico di Lope de Vega (*Nuova Antologia*, 1er juin).

Fiumi (L.). Fortuna del Pascoli in Francia (*Tempo nostro*, déc. 1934).

Fucilla (J. G.). De morte et amore (*Philological Quarterly*, 1935).

Galdi (L.). Un grand italianisant hongrois : Désiré Koszto lanyi (*Dante*, janvier-février).

Gerould. (G. H.) The Gawain Poet and Dante [influence possible de Dante (P. M. L. A., mars).

Isopescu (C.). Lo scrittore romeno Aron Densusianu e l'Italia. Napoli.

Levi (E.). Lope de Vega e l'Italia. Firenze, Sansoni, 1935.

Marcu (A.). Traian în Dacia, într'un libret de opera diu 1807. (*Studii italiene* II).

Marcu (A.). « Gerusaleme Liberata » în traducerea lui A. Pâcleanu. (*Studii Italiene*, II, 1935).

Marletta (F.). La materia dell « École des Femmes » in una ignota farsa (*Rassegna di studî francesi*, juillet 1934).

Papu (E.). Vico în cultura românească. (*Studii Italiene*, II, 1935).

Ruffini (M.). L'influenza italiana in Valacchia nell epoca di Costantin-Voda Brâncoveanu (1688-1714). Milano, Combi, 1933.

Simionescu (D.). Ioan Vodà Caragea si traducerile lui din Goldoni (*Studii Italiene*, II, 1935).

Stanescu (C. N.). Duilin Zamfirescu traducator din italieniste (*Studii italiene*, II, 1935).

Valeri (D.). Henri de Régnier « veneziano » (*Nuova Antologia*, juin).

Williams (F. B.). Orlando Furioso and Rodomont (*Modern Language Notes*, mars).

Yates (F. A.). John Florio. The Life of an Italian in Shakespeare's England. Cambridge University Press, 1934.

Zambiasi (M.). Giuseppe Bellomo, un precursore di Volfango Gœthe. II. (*Studi trentini di scienze storiche*, XVI, 3, 1935).

Influences espagnoles et portugaises.

Graidon (H.). Gracian's « Oraculo Manual » and the « Maximes » of Mad. de Sablé (*Hispanic Review*, IV).

Lapara (R.). Bizet et l'Espagne, Paris, Delagrave.

Panarese (L.). Lope de Vega e Giambattista Marino, Maglie, Donadeo, 1935.

Parducci (A.). Il Diario del Viaggio di Spagna di Francesco Spada. (*Bollettino storico Lucchese*, 2, 1935).

Place (E.). A note on « El Diablo cojuelo » and the French sketch of Manners and Types (*Hispania*, mai).

Schulof (H.). Grillparzer und Calderon (*Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 1935).

Tiemann (H.). Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik. Eine Vortragsreihe. Hamburg, Ibero-Amerikan Institut.

Willers (H.). Le Diable boiteux (Lesage). El Diablo cojuelo (Guevara). Ein Beitrag zur Geschichte frankospanischer Literaturbeziehungen (*Romanische Forschungen*, nov. 1935).

Influences françaises.

Aronson (A.). Lessing et les classiques français. Contribution à l'étude des rapports littéraires entre la France et l'Allemagne au XVIII^e siècle. (Thèse d'Université, Toulouse, 1935).

Aspel (A.). Prantsusmaa ja Euroopa Pôhijooni Prantsuse Kultuuri arengust ja selle môjust Euroopas. (La France et l'Europe. Précis de l'évolution de la culture française et de son influence en Europe). Eesti Kirjanduse Selts. Tartu, 1935.

Babin (G.). Une Française dans la Russie des Tzars (*Revue Mondiale*, 25 janvier).

Bailey (R. E.). French culture in Mexico in the nineteenth century. Bermingand et Privat.

Baldwin (T. W.). Parallels between « Soliman and Perseda » and Garnier's Bradamante (*Modern Language Notes*, avril), [infl. française possible].

Bedé (J. A.). Marcel Proust (*Le Flambeau*, avril).

Cioranescu (A.). Alexandru Deparateanu, studiu critic. [Dans le chapitre : Poezia : Influente, sont étudiées les influences françaises dans la poésie de Deparateanu.] Academia Româna, Bucarest.

Eastwood (D.). The Revival of Pascal. A study of his relation to Modern French Thought. Oxford. Clarendon Press.

Engel (C. E.). Leslie Stephen's Letters to some French Friends (*Alpine Journal*, novembre 1935).

Græfer (G.). Deutsche in Frankreich (*Neuphilologische Monatschrift*, juin).

Gregh (F.). Symbolistes Belges (*Nouvelles Littéraires*, 13 juin).

Genévrier (P.). Walter Scott, historien français ou le roman tourangeau de Quentin Durward, Tours, Arrault, 1935.

Greifelt (R.). Die französischen Uebersetzungen des spanischen Schemelromans im XVII. Jahrhundert. (*Romanische Forschungen*, Tome L.)

Hautecœur (L.). Le Symbolisme et la Peinture (*Revue de Paris*, 1^er juillet).

Hoffman (P.). Heinrich von Kleist und Helvétius (*Germanisch-Romanische Monatsschrift*, janv. fév. 1935).

Jaray (G. L.). La France en Acadie (*France-Amérique*, avril 1935).

Lamprecht (St. P.). The role of Descartes in XVII[th] century England, *Studies in the History of Ideas*, Columbia University Press, 1935.

Martin (J.). A. Thibaudet et le Journal de Genève (*Nouvelle Revue Française*, 1[er] juillet.

Matthew (J.). Poe's indebtedness to French literature (*French Review*, février).

Morhardt (M.). A la rencontre de William Shakespeare (*Mercure de France*, 15 juillet).

Morgan (C.). Épitaph on George Moore, Londres, Macmillan.

O'Sullivan (V.). Aspects of Wilde. London, Constable, [quelques influences françaises].

Pannier (J.). Français du sud-ouest étudiants à Glasgow, en 1622. (*Bulletin de la Société d'Histoire du Protestantisme Français*, avril-juin).

Paoli (J.). A. Thibaudet en Suède (*Nouvelle Revue Française*, 1[er] juillet).

Peterson (H.). Notes ou influence of Addison's Spectator and Marivaux 's Spectateur français upon El Pensador (*Hispanic Review*, juillet).

Ragg (L. M.). The London of Jane Austen (*Contemporary Review*, juin) [rapports avec les émigrés français].

Richard (A.). A. Thibaudet à Genève (*Nouvelle Revue Française*, 1[er] juillet).

Del Rio (A.). Algunas notas sobre Rousseau en España, *Hispania* (Stanford, Cal.).

Ronzy (P.). Un poète italo-maltais d'expression française : Mario Scalesi (1892-1922) (*Ausonia*, janvier-mars).

Stendhal. Courrier anglais. Texte établi et préfacé par H. Martineau. *Le Divan*, 1935 [doit comprendre 5 vols).

Tchobanian (A.). V. Hugo, Chateaubriand et Lamartine dans la littérature arménienne, Paris, P. Leroux.

Thibault (G.). De la vogue de quelques livres français à Venise [au XVI[e] siècle] (*Humanisme et Renaissance*, janv.-mars 1935).

Willis (R. S.). The debt of the spanish libro de Alexandro to the French dramatic Roman d'Alexandre, Elliott Monographs, Princeton et Paris, Presses Universitaires.

Influences anglaises.

Chevrillon (A.). Rudyard Kipling, Paris, Plon.

Cornell (J. G.). A propos des notes sur les sources de la préface de « Cromwell ». (*Rev. d'Hist. litt.*, janv.-mars).

Cortese (C.). Ugo Foscolo e l'Inghilterra, [conférence] Naples, Tip. Gallo, 1935.

Engel (C. E.). A la recherche d'un théâtre anglais (*Revue Hebdomadaire*, 9 mai).

Gourfinkel (N.). Shakespeare chez les Soviets (*Mercure de France*, 1 juin).

Humbert (Abbé). André Theuriet et Madame Jenkin. (*Mem. de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, t. XLVIII, 1935).

Holdsworth (F.). Joseph de Maistre et l'Angleterre. Paris, Champion.

Kahn (L. W.). Shakespeares Sonette in Deutschland. Versuch einer literarischen Typologie. Bern et Leipzig, Gottlieb Verlag, 1935.

Read Baskervill (Ch.). Pierre Gringoire's Pageants for the entry of Mary Tudor into Paris. Chicago University Press, 1934.

Zeydel (E. H.). Ludwig Tieck as a translator of English (*Publications of the Modern Language Association of America*, mars).

Influences allemandes.

Colling (A.). Robert Schumann et le Faust de Goethe (*Revue Musicale*, avril).

Kies (P. P.). Lessing und Burnaby (*Modern Language Notes*, 1935).

Malherbe (H.). Wagner et notre temps (*Mercure de France*, 15 juillet).

Publications of the English Goethe Society, New Series, vol. XI, 1935. (Schiller in England, Schiller und Shaftesbury, etc).

San-Giorgiu (I.). Eminescu und der deutsche Geist. Weimar.

Seillière (E.). D. H. Lawrence et les récentes idéologies allemandes. Paris, Boivin.

Thierfelder (Fr.). Deutsch als Weltsprache. Mitteilungen der Deutschen Akademie, Munich.

Willoughby (L. A.). Coleridge und Deutschland, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Heidelberg, mars-avril).

Influences slaves.

Keefer (F. W.). Herder's Russian Utopia (*Modern Language Notes*, juin).

Murko (M.). Les études slaves en Tchécoslovaquie (*Monde Slave*, août, sept. oct., nov., 1935).

Influences hongroises.

Karl (L.). Lope de Vega et l'histoire hongroise. « La Corona de Hungrià y la injusta venganza » (*Bulletin hispanique*. Fac. de Bordeaux, janv. mars).

Influences nord-américaines.

Church (H. W.). Corneille de Pauw and the controversy over his *Recherches Philosophiques sur les Américains* (*Publications of the Modern Language Association of America*, mars).

Englekirk (J. E.). Edgar Allan Poe in Hispanic Literature. Inst. de los Españas en los Estados Unidos, New York, 1934.

Gobert (A.). Franklin et Volney (*French Review*, avril).

Lauvrière (E.). Un romanesque héros de l'Acadie : le Baron de Saint-Castin (*France-Amérique*, avril 1935).

Reichart (W. A.). Washington Irving as a source for Borel and Dumas (*Modern Language Notes*, juin).

Peixoto (A.). American social and literary influence in Brazil (*Books abroad*, Winter 1935).

Influences orientales.

Morand (P.). L'Angleterre et l'Appel de l'Orient (*Revue de Paris*, 1er juillet).

Safir. V. Hugo et l'Orient, Paris, Imprim. Muselli.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

F. Holdsworth. **Joseph de Maistre et l'Angleterre** (Paris, Champion, 1935).

Le titre étonne. Que Voltaire, Montesquieu, l'abbé Prévost, Taine, Bourget fassent l'objet d'une telle étude, cela paraît tout naturel. Mais Joseph de Maistre n'est jamais allé en Angleterre, il ne l'a jamais considérée en elle-même et pour elle-même, et cet esprit systématique ne l'a jamais examinée systématiquement. Des coupes, des sondages nombreux, il est vrai, au hasard des lectures, selon les besoins de la cause ou de la polémique. C'est tout. Aussi le rapprochement fait avec Voltaire dans la préface de ce livre substantiel, semble-t-il bien artificiel. Il est, certes, légitime d'opposer Joseph de Maistre et Voltaire, et l'auteur des *Soirées de Saint-Pétersbourg* nous y convie lui-même dans un célèbre passage. Mais, s'il y a une image voltairienne de l'Angleterre dans les *Lettres philosophiques*, il n'y a pas, en face d'elle, de « portrait maistrien » comme voudrait le suggérer M. F. Holdsworth, ou du moins il n'y en avait pas avant celui qu'il a tracé lui-même. Joseph de Maistre et Voltaire s'affrontaient, aux yeux du siècle, sur bien d'autres terrains. Pas sur celui-là. Personne du moins ne s'en était avisé, et l'on ne peut guère écrire sans une simplification arbitraire : « Contre le portrait voltairien de l'Angleterre, Maistre dresse peu après le tableau d'une Angleterre tout autre [1] ».

« Peu après? » Comme l'auteur enjambe allègrement les décades! Les *Lettres philosophiques* sont de 1734. Sans doute Maistre parle de l'Angleterre dans ses *Considérations sur la France*, et c'est déjà un demi-siècle plus tard. Mais son exposé de la pensée de Locke paraît dans les *Soirées* en 1813, son *Examen* de Bacon, longtemps après sa mort en 1836. Le public de Voltaire et le public de Maistre sont ici séparés par tout un siècle.

M. Holdsworth a un esprit philosophique. Son livre en porte

1. *Op. cit.*, p. VII.

la marque : il pourrait s'intituler : « Joseph de Maistre et l'empirisme anglais ». Peut-être même tout simplement : « Joseph de Maistre et l'empirisme ». Il se trouve qu'avec Bacon et Locke cet empirisme est anglais. Ne l'eût-il pas été, la démonstration serait-elle différente? Maistre est un prodigieux liseur et ses sources sont multiples. M. Camille Latreille avait jadis amorcé [1] l'étude de ses sources italiennes, allemandes, russes, françaises naturellement, et il n'est pas interdit de concevoir un ouvrage d'ensemble sur les origines de la pensée maistrienne. Seraient-elles surtout anglaises?

D'abord aucune expérience directe du pays, comparable à celle de Voltaire. Maistre lit l'anglais, mais ne le parle pas et ne l'entend pas. Il a rencontré à Saint-Pétersbourg un ambassadeur d'Angleterre « qui a, dit-il, l'inconvénient de parler très difficilement le français [2] » et avec qui les échanges durent être assez ralentis, et ce n'est pas le parfumeur anglais de la cour de Russie qui pouvait discuter avec lui sur la méthode inductive. Car — et c'est un point qu'il faut bien souligner — ses lectures anglaises sont toujours nettement limitées, orientées dans le sens politique ou philosophique. Sa connaissance de l'Angleterre elle-même reste occasionnelle, réfractée par le prisme idéologique. Sans doute « on ne peut guère fréquenter pendant plus d'une soixantaine d'années (pardon, trente au maximum! — mettons depuis l'âge de dix-sept ans jusqu'à sa mort, soit de 1791 à 1821), les écrits philosophiques d'un pays sans entrer en contact, si peu que ce soit, avec ses productions littéraires [3] ». Oui, accordons ce : « si peu que ce soit ». Mais cela ne suffit pas à fournir une image de l'Angleterre, surtout une image rectificatrice de celle qu'avaient léguée Voltaire et l'abbé Prévost.

Esprit philosophique, M. Holdsworth a fait un bloc de la pensée de J. de Maistre. Un bloc, ou plutôt un mur qui s'étend sur quatre côtés : la science (ch. II, Le procédé de la connaissance), la psychologie (ch. III, La philosophie de l'esprit), la religion (ch. IV, Religions et religion), la politique (ch. V, L'histoire expérimentale). Cette vue globale et systématique apparait dans sa bibliographie, solide d'ailleurs [4], où il se réfère à l'édition des œuvres complètes de Maistre en 1884. Pourtant, comme

1. Dans son ouvrage sur *Le Pape*.
2. F. Holdsworth, *op. cit.*, p. 9, note.
3. *Op. cit.*, p. 32.
4. Je signale à M. Holdsworth, deux omissions dans sa bibliographie : 1° l'ouvrage de M. Paul Hazard : *La crise de la conscience européenne*; 2° l'édition critique des *Considérations* avec variantes inédites, publiée par René Johannet et F. Vermale (Vrin, 1935).

il eût été intéressant et utile d'étudier ces œuvres chronologiquement, au fur et à mesure de leur apparition. Par exemple, c'est par les *Considérations* (examinées ici dans le dernier chapitre) que Maistre a commencé véritablement sa carrière en 1796, et c'est par son *Bacon* (étudié au début du livre) qu'il l'a, à proprement parler, terminée, puisque l'ouvrage, achevé à la fin du séjour en Russie, ne parut qu'après sa mort. Il est donc difficile d'admettre l'affirmation de M. F. Holdsworth : « Maistre s'attaque *en premier lieu* à la méthode baconienne [3] ». Qu'il soit logique de commencer par là, je ne le nie pas. Il est logique et séduisant de passer de Bacon (ch. II) à Locke (ch. III) et de Locke à la monarchie constitutionnelle et à la Révolution française et ainsi, en effet, l'impulsion première paraît bien venir d'Angleterre. Le malheur, c'est que le contraire a eu lieu. C'est la Révolution française qui a bouleversé Joseph de Maistre dans sa vie et dans sa pensée, et dès lors, cherchant des responsabilités et des explications, il s'est aperçu peu à peu de l'importance de Locke et de Bacon. Il aborde l'un dans les *Soirées* (VI[e] Entretien) après 1810 et l'autre vers 1815. Il va donc, non point de la philosophie et de la psychologie anglaises à la théorie politique, de l'Angleterre à la Révolution, mais de la Révolution à l'Angleterre.

Je simplifie peut-être un peu, à mon tour, la perspective, mais je voudrais faire toucher du doigt à M. Holdsworth le défaut de sa méthode. S'il s'agissait d'une théorie cohérente de l'Angleterre, passe encore. Mais comment se rallier à ce procédé d'exposition quand il s'agit d'incursions successives, de coupes éparses dans l'œuvre et dans le temps, de traits superposés, d'esquisses et de retouches. Maistre lui-même ne prévoit pas quel argument l'Angleterre lui fournira demain, quel adversaire elle lui opposera. « Je ne sais pas, écrit-il, comment je me suis trouvé conduit à lutter mortellement avec le feu chancelier Bacon. Nous avons boxé comme deux forts de Fleet street [1] ». Or M. Holdsworth a transformé ce « round » de boxe final en une offensive préméditée, une véritable opération stratégique. J'aurais voulu lui voir employer plus souvent la méthode baconienne. Qu'il songe à la minutie avec laquelle Sainte-Beuve cherche à retrouver et à échelonner les œuvres de jeunesse de Maistre, avec laquelle M. Georges Goyau a exploré les archives de la famille pour saisir le « devenir » de ce curieux esprit qui, si systématique qu'il soit, ne s'est tout de même pas cristallisé tout d'un coup. Sa carrière a commencé tard. « Il n'a pas été

1. *Op. cit.*, p. 63.

amené d'emblée, dit Sainte-Beuve, à combattre Bacon, pas plus que Voltaire. Il aimait à le lire et à le citer. Puis, à voir les éloges décernés par le XVIII^e siècle encyclopédique, il entra en suspicion... Il l'avait déjà *pincé* dans plus d'un passage des *Soirées* ».

Je pourrais formuler la même objection au sujet de la politique maistrienne. M. Holdsworth a raison de noter que Maistre « semble avoir été d'abord partisan des idées révolutionnaires en France [1] », mais il y a eu chez lui évolution, non seulement par rapport à la Révolution française, mais aussi par rapport à l'Angleterre. Quelle éloquence véhémente chez ce jeune libéral qui écrit l'*Eloge de Victor-Amédée III* (1775)! « La liberté insultée en Europe a pris son vol vers un autre hémisphère, elle plane sur les glaces du Canada, elle arme le paisible Pensylvanien et, du milieu de Philadelphie, elle crie aux Anglais : « Pourquoi m'avez-vous outragée, vous qui vous vantez de n'être grands que par moi? » Ce bonhomme système est un homme terriblement vivant, mobile, sensible, un polémiste, un pamphlétaire toujours en alerte, et l'exposé doctrinal de M. F. Holdsworth ne nous le montre pas assez.

Mais, comme J. de Maistre ne connaît pas l'Angleterre d'assez près, en dépit de ses innombrables lectures, il commet une méprise fondamentale. Que veut-il, au fond? attaquer et détruire l'empirisme français à travers l'empirisme anglais, soit en lui empruntant des armes, soir en dégageant ses faiblesses. Mais les deux philosophies ne sont plus, au XVIII^e siècle, dans le même plan. Le rationalisme français s'est développé rapidement au-dessus de l'empirisme baconien, au-dessus du sensualisme de Locke. Les systèmes ont pris leur vol, ont quitté terre. L'Angleterre reste en arrière, et J. de Maistre ne s'en est pas aperçu.

M. Holdsworth projette une lumière intéressante sur la pensée de J. de Maistre, l'actualité de ses idées philosophiques et scientifiques, ses curiosités, ses immenses lectures (il travaille quinze heures par jour), ses façons cavalières de procéder. Il repère soigneusement ses sources anglaises, nous montre comment il les utilise et pourquoi il ne les utilise pas toutes, ou toutes jusqu'au bout; il indique ses déformations inconscientes ou volontaires, ses partis pris. Il a le mérite de réunir en un faisceau tous les jugements que Maistre a portés sur l'Angleterre et les arguments qu'elle lui a fournis dans la discussion des grands problèmes qui l'agitaient. Personne, avant lui, n'en avait eu le sentiment, et sa conclusion étonnera probablement bien des Anglais. Ils

1. *Op. cit.*, p. 217

ne se doutent pas qu'ils ont joué un rôle aussi important dans la vie intellectuelle de l'auteur du *Pape*.

Ce rôle cependant, il ne faudrait pas l'exagérer. Le fait important, dans l'évolution de J. de Maistre, ce n'est pas la pensée anglaise, c'est la Révolution française. S'il n'avait pas lu l'anglais, il aurait quand même combattu le matérialisme au nom de l'intuition, le déisme au nom de la religion chrétienne, la Révolution au nom de la monarchie. Il n'aurait pas pris ses armes en Angleterre, mais il était homme à les trouver ailleurs. Sa mémoire était extraordinaire. L'Angleterre fut son arsenal, un des plus riches sans doute auquel il ait eu recours. Elle le ravitailla, lui fournit des documents, des arguments, mais elle ne joua pas, dans sa vie et dans son œuvre, le rôle qu'on lui reconnaît d'habitude dans la vie et l'œuvre d'un Voltaire.

Elle avait d'ailleurs le sentiment obscur qu'elle ne lui était pas essentielle. Sans cela l'eût-elle aussi complètement ignoré? Pour la majorité des Anglais cultivés, pendant tout un siècle. J. de Maistre ne fut qu'un nom : l'auteur du *Pape*. Et, quand certains d'entre eux, avec les ritualistes à la fin du XIX^e^ siècle, se tournent vers le pape, « ils ne font jamais appel explicitement à l'œuvre de J. de Maistre comme à une autorité reconnue [1] ». Sans M. Holdsworth vraiment, on pourrait les taxer d'ingratitude. Par son exposé impartial, clair, solide et bien documenté, à certains égards pénétrant, il a comblé une lacune et, je serais enté d'ajouter, réparé un oubli et acquitté une dette.

Jean-Marie Carré.

Edwin H. Zeydel. — **Ludwig Tieck, the german romanticist.** (Cincinnati). Princeton University Press, 1935. 406 pages.

Tieck fut un « comparatiste » avant l'heure. Curieux mélange d'amateur et d'historien, de poète et d'érudit, il ne possède ni le goût de la spéculation métaphysique d'un F. Schlegel ni la patience philologique d'un J. Grimm; ce fut pourtant lui qui initia Schlegel à la littérature espagnole et qui révéla à Grimm les *Minnelieder*, le confirmant ainsi dans sa vocation de médiéviste. Inférieur aux théoriciens du romantisme par sa méthode, Tieck les dépasse par son « flair ».

1. *Op. cit.*, p. 294.

Très influencé dans sa propre production poétique par les littératures étrangères, Tieck a fait connaître celles-ci de façon plus directe par ses traductions ainsi que par ses préfaces, ses commentaires, ses articles de critique théâtrale, réunis dans les *Kritische Schriften*. Aussi le poète fut-il toujours un « morceau de choix » pour ceux qui s'attachent avant tout à l'étude des filiations et des échanges littéraires. On a même souvent poussé si loin la recherche des influences subies ou exercées par lui que son œuvre ne semblait plus être finalement que celle d'un imitateur. La « Geistesgeschichte » à son tour méprisa l'auteur de *Sternbald* pour son manque d'esprit philosophique. D'où ce paradoxe qu'à une époque qui multiplia les « interprétations » du romantisme allemand, aucune monographie ne fut consacrée à celui qui avait été pourtant un des chefs de ce romantisme. Ce n'est d'ailleurs pas en Allemagne que le poète aura finalement trouvé ses biographes : en même temps que paraît en France l'ouvrage : *Un poète romantique allemand: Ludwig Tieck* (1773-1853), par le signataire de ces lignes, M. Zeydel, en Amérique, publie une très importante vie du poète. Le Professeur Zeydel qui a travaillé pendant dix ou douze ans à cet ouvrage avait déjà écrit une série d'études sur Tieck, très précieuses pour la compréhension des rapports entre les littératures anglaise et allemande; son livre *Tieck and England* en particulier fait pendant à l'ouvrage exhaustif que M. J.-J. Bertrand a consacré en 1913 aux rapports de Tieck avec la littérature espagnole. M. Zeydel a aussi pris une part décisive à la querelle qui divisa certains critiques allemands au sujet d'une pièce de jeunesse de Tieck, *Das Reh*, attribuée par quelques-uns d'entre eux à Schmohl, un camarade d'études du poète. Certes, *Das Reh* n'a aucune valeur littéraire et n'ajoute même rien à la connaissance de l'évolution de l'auteur puisqu'il existe une ou deux autres pièces de la même époque, de sujet presque semblable et qui, elles, sont indubitablement de Tieck. Mais enfin le problème était soulevé et par l'ardeur de son plaidoyer, l'abondance de sa documentation M. Zeydel se rangea tout de suite parmi les meilleurs « Tieck-Forscher ».

Dans sa monographie, il préfère délibérément à la méthode de Gundolf, de Strich, de Cysarz, celle de Muncker, de Minor, de Bielschowsky : elle a l'avantage certain de nous changer — par ses affirmations précises, ses recherches scrupuleuses, son goût du tangible — de la logomachie des disciples intempérants d'une « Geistesgeschichte » toute spéculative. Le livre de M. Zeydel veut reprendre sur des bases nouvelles, scientifiques, le récit que Köpke avait fait en 1855 de la vie du poète. Historien de métier, Köpke

savait utiliser avec plus de discernement que certains « témoins » de la vie d'autres poètes, les souvenirs et les documents mis à sa disposition. Mais, ami délicat, il passait volontairement sous silence certains épisodes, les amours et les amitiés de Tieck en particulier. M. Zeydel s'est reporté aux manuscrits conservés à Berlin et à Dresde; il a analysé aussi un important inédit conservé à Vienne, le brouillon d'un cours que Tieck fit sur la peinture en Europe. Aidé par différentes fondations américaines, il a enfin recherché des lettres, dont on avait perdu les traces. Ces lettres, si elles ne présentent pas, comme le dit M. Zeydel lui-même, un très grand intérêt psychologique, permettent cependant de mieux fixer tel ou tel aspect de la vie presque quotidienne du poète. Réunies en recueil, elles compléteront les correspondances Tieck-Schlegel et Tieck-Brockhaus, déjà publiées par Lüdeke ainsi que la correspondance Tieck-Solger publiée par Matenko.

Avec trop de modestie, M. Zeydel écrit dans la Préface que sa monographie veut être plus « aufschliessend » qu' « abschliessend » : elle est certainement « abschliessend » dans l'état actuel des recherches sur Tieck, puisque même les correspondances romantiques retrouvées par M. Joseph Körner au château de Coppet, ne semblent guère devoir apporter d'aperçus nouveaux sur l'auteur de *Genoveva*. En suivant pas à pas, chronologiquement, l'évolution de Tieck, M. Zeydel rend un très grand service puisqu'une étude aussi indispensable n'avait jamais été faite. Le seul inconvénient de ce plan est qu'il oblige l'auteur à passer continuellement de l'analyse d'une œuvre aux menus faits de l'existence du poète, de son attitude vis-à-vis de tel ou tel grand problème à ses pérégrinations, ses maladies, ses ennuis d'argent. M. Zeydel a voulu compenser dans une certaine mesure l'éparpillement forcé de son ouvrage en présentant dans l'Épilogue un portrait d'ensemble de Tieck. D'accord avec Gundolf, il voit en lui avant tout un poète urbain, plus livresque que véritablement inspiré et au demeurant très représentatif des traditions de la bourgeoisie. Mais, contre Gundolf, il veut reconnaître à Tieck, au point de vue humain, une valeur morale certaine, une délicatesse d'âme très remarquable, et au point de vue littéraire, une influence prépondérante sur la formation du premier romantisme dont Tieck fut en vérité — Novalis mis à part — le seul poète.

Du point de vue de la littérature comparée, M. Zeydel situe avec beaucoup de précision, à leurs dates respectives, les lectures du poète, et essaie de déterminer leur influence sur son œuvre. Il rend attentif à certaines sources méconnues : influence de la

Storia della letteratura italiana de Girolamo Tiraboschi sur *Pietro von Abano*, du *Cinq Mars* de Vigny sur *Der wiederkehrende griechische Kaiser*, par exemple. Dans ce domaine qui, dans le cas de Tieck, est à proprement parler illimité, on aurait encore pu faire ressortir les anologies entre la *Vittoria Accorombona* de Stendhal et celle de Tieck, — ou si l'on considère l'influence exercée par Tieck, signaler les nombreux disciples qu'il a trouvés parmi les littérateurs scandinaves, non seulement au Danemark, mais aussi en Suède. M. Zeydel reprendra d'autre part lui-même l'étude des rapports de Tieck et de la France; enfin, M^lle^ Lotte Etscheit (Cambridge) annonce un ouvrage *Tieck and Italy*.

M. Zeydel dresse dans son Épilogue un inventaire des auteurs allemands et étrangers qui ont été influencés par Tieck. Peut-être souhaiterait-on y trouver également, dégagées de la multiplicité des lectures du poète, les orientations générales de sa culture littéraire qui chez lui ne fut pas le résultat d'acquisitions faites au hasard, mais l'expression d'un tempérament toujours soucieux de concilier ce qu'il nommait « ironie » et « poésie ».

Robert Minder.

CREATORS OF WONDERLAND

Il est entendu qu'*Alice in Wonderland* est un fruit savoureux du sol anglais; que les caprices de l'héroïne, que sa fantaisie, que son humour, ont un goût britannique si prononcé, que les jeunes Latins ont quelque peine à le goûter; et pour tout dire en un seul mot, qu'il est difficile de concevoir un livre qui soit plus spécifiquement insulaire. Nous-même, étudiant jadis les courants nationaux et internationaux qui se croisent dans la littérature enfantine, l'avons donné comme tel.

Or voici un charmant ouvrage, élégamment présenté, riche d'illustrations éloquentes, écrit avec une fine intelligence, qui vient s'inscrire en faux contre cette opinion reçue : il nous réjouit, comme une réussite à la fois très plaisante et très neuve. (*Creators of Wonderland*, by Marguerite Mespoulet; Arrow Éditions, New-York, 1934; 74 pages in-4°). Ces bizarres animaux qu'Alice rencontre au pays des merveilles; ces animaux qui ressemblent à des hommes; ces animaux qui s'allongent ou se rapetissent; ces produits d'une imagination caricaturale et concrète, perspicace et folle — d'où viennent-ils? De France.

Ils sont l'œuvre de Jean-Ignace-Isidore Gérard, dit J.-J. Grandville, nancéen qui vint chercher fortune à Paris, et dont les lithographies firent les délices de la France d'abord, ensuite de l'Europe. Vous les trouverez dans ses *Métamorphoses du jour*, où il a donné au public le spectacle de la comédie animale et humaine; dans sa *Vie privée et publique des animaux*; dans les multiples journaux illustrés où il a mené le combat contre Louis-Philippe. Point de doute : l'humour spécifiquement britannique de Lewis Carroll est français pour une part.

Mlle Marguerite Mespoulet étudie sa vie et son œuvre; elle montre les relations étroites qui unissaient, à l'époque de Grandville, le monde des lettres et le monde des arts, de l'un à l'autre côté du détroit; elle compare les dessins de Tenniel, l'illustrateur célèbre d'*Alice in Wonderland* et de *Through the Looking Glass*, avec ceux du caricaturiste français; et elle emporte la conviction. Il y a dans ces pages plus d'une leçon : sur le danger des affirmations trop simplistes, spécialement dans les matières de littérature comparée, toujours délicates; sur les rapports qui existent entre les images et la création littéraire; sur les étranges cheminements des idées et des formes.

P. H

CHATEAUBRIAND ET L'ALLEMAGNE

Aux études que nous possédons sur ces sujets importants : Chateaubriand et l'Angleterre, Chateaubriand et l'Italie, Chateaubriand et l'Amérique, Chateaubriand et l'Orient, Chateaubriand et l'Espagne, M. Heidi Diem en ajoute une : *Das Bild Deutschlands in Chateaubriands Werk* (1 vol. in-8° de 78 pages, Bern-Leipzig, Haupt, 1935), qui fait la part de l'Allemagne et de la Suisse allémanique. Il expose tour à tour les nuances que les amis de Chateaubriand ont pu donner à son tableau du monde germanique, puis les éléments de ce tableau (géographie, vie spirituelle, politique) et ce tableau même (thème de l'Allemagne gothique et idyllique, panorama de sa vie spirituelle, jugement historique et critique). Plan méthodique, mais peut-être dangereux : il ne va pas sans redites, car il est malaisé de parler des éléments du tableau sans parler du tableau lui-même, de décrire le tableau sans distinguer ses éléments. Il ne va pas non plus sans gênes : nous cherchons les éléments que les historiens allemands ont fourni à l'historien français, — et

c'est au chapitre des philosophes que nous les trouvons; nous cherchons à ce chapitre des philosophes le nom de Fichte, — qui s'est égaré dans celui des poètes.

Aux gênes d'un plan trop ingénieux, s'ajoutent celles d'une bibliographie peut-être trop sommaire. A tout moment les perspectives restent vagues dans ce livre, que d'autres livres ont éclairées. Il s'interroge sur ce qu'un Fontanes, un Chênedollé ont pu fournir au germanisme de Chateaubriand, — et ne cite pas les thèses d'Aileen Wilson, de Mme Paul de Samie; sur l'influence des illuminés allemands, celle d'Auguste Viatte aurait dirigé ses recherches; pour la carrière politique de son auteur sous l'Empire, il fait appel à l'ouvrage de Cassagne, mais non pas à celui de Beau de Loménie pour la période suivante; les *Idées artistiques de Chateaubriand* étudiées par Alice Poirier auraient offert un utile commentaire aux jugements du voyageur français sur l'art germanique... On croit sentir aussi une familiarité encore récente et timide avec les lettres française, à telles notes, à telles formules : « Louis de Fontanes. Literat und Politiker »; « Ballanche. Christlicher Aesthet »; « Chênedollé. Bedeutender Lyriker »; « Edgar Quinet. Bedeutender Philosoph und Historiker ». Telle ligne, ici ou là, peut paraître un peu superficielle : par exemple celle qui attribue à Guillaume de Humboldt, dans l'initiation de Mme de Staël au germanisme, un rôle qui semble appartenir plutôt à A. G. Schlegel (p. 3). Et peut être devine-t-on une imparfaite possession du français au tour qui est donné quelque part à une citation de Jules Lemaitre (p. 71).

Mais ces défauts ou ces lacunes n'enlèvent pas à ce travail son utilité de contribution consciencieuse et méthodique. On ajoutera sans doute quelques noms à ceux que cite M. Heidi Diem; on rappellera celui de Niebuhr qu'il omet : est-il indifférent que l'auteur des *Études historiques* ait connu par l'intermédiaire de Bunsen un historien qui appartient à l'Allemagne par son œuvre et sa carrière, sinon par sa naissance? Mais, en allongeant la liste des amitiés germaniques de Chateaubriand, on n'affaiblira guère la conclusion de cette thèse sur l'image qu'il s'est faite de l'Allemagne : cette image est superficielle, parfois conventionnelle, toujours partiale; elle demeure, — comme l'Angleterre, l'Orient ou l'Amérique de Chateaubriand, — une toile de fond sur laquelle se détache, en haut relief, le visage de l'Enchanteur, toujours présent, toujours souverain. Je ne sais s'il ne pense pas à son œuvre, à son génie, à ses éternelles sylphides, quand il parle de Gœthe ou de Schiller. Un mot sur Schiller, que cite M. Heidi Diem, me paraît trahir cette préoccupation secrète, qu'il faut déceler, même quand elle se cache : Chateaubriand définit

Jeanne d'Arc du poète allemand « une femme divine inspirée du ciel, qui doit sa force à son innocence, et qui perd cette force lorsqu'elle éprouve une passion ». C'est bien là la « Jungfrau von Orléans », à coup sûr; mais n'est-ce pas aussi Velléda? Et ne songeait-il pas à sa créature armoricaine devant l'héroïne de Schiller comme devant la Fornarina de Byron?

Pierre MOREAU.

NATIONALISME ET CHRISTIANISME CHEZ TOLSTOI

Il n'est pas sans profit de comparer les diverses attitudes qu'un écrivain a adoptées au cours de sa carrière littéraire en face de tel ou tel thème, et cela surtout quand ce thème est important par lui-même, comme c'est le cas pour l'étude que M. Lednicki a consacrée aux variations de Tolstoï à l'égard de la Pologne. Dans son ouvrage *Quelques aspects du nationalisme et du christianisme chez Tolstoï.* Cracovie, 1935, l'auteur nous montre comment Tolstoï passe d'un chauvinisme plus ou moins inconscient à une polonophilie consciente et nettement accusée. Cette transition, Tolstoï lui-même l'a résumée dans une formule éloquente : « L'on avait développé en moi, quand j'étais enfant, la haine des Polonais. Maintenant je paie cette haine par des sentiments d'une particulière tendresse envers eux. »

La polonophilie de Tolstoï s'est manifestée dans une belle œuvre littéraire : *Pourquoi cela?* écrite vers 1906. Cependant officiellement Tolstoï ne se posait pas en champion de la cause polonaise et les tentatives pour l'amener à une manifestation de sympathie politique restèrent infructueuses. Ceci tenait à ce que pour Tolstoï tout patriotisme restait en dehors du christianisme et qu'il ne se sentait pas porté à prendre part dans une manifestation patriotique même polonaise.

La question de la polonophobie ou plutôt du chauvinisme inconscient de Tolstoï est assez délicate. Dans sa jeunesse il n'aimait pas les Polonais, antipathie sans fondement personnel : il ne faisait que reproduire l'attitude de son entourage. Ce sentiment vague ne pouvait se manifester d'une manière palpable. Il faut en chercher des preuves et des allusions un peu partout dans les œuvres et notes de cette époque. C'est ce qu'a fait M. Lednicki avec une remarquable assiduité; mais quand il

s'agit de petits traits on n'est jamais sûr d'être dans le vrai, et nous avouerons que les allusions citées par lui ne nous ont pas toujours persuadé. Mais en général l'auteur a pleinement réussi à faire ressortir les traits principaux de l'attitude de Tolstoï à cette époque. Quand Tolstoï fait intervenir des Polonais dans ses romans, et ils n'apparaissent que comme personnages épisodiques, il les représente comme nettement antipathiques. Leur défaut principal est pour lui la vantardise : ils font des grands gestes, ils déclament. C'est le pathos des Polonais — comme d'ailleurs celui de Shakespeare — qui paraissait à Tolstoï faux et exagéré. Le goût russe de la simplicité qui était si fort en lui l'empêchait de le juger selon sa juste valeur. Il est caractéristique que, lorsque plus tard, devenu polonophile, il écrivit son *Pourquoi cela?* il donne à ces héros polonais une simplicité russe et tolstoïenne. Cette transfiguration des Polonais, leur russification volontaire est l'effet le plus frappant du changement qui se produisit dans l'âme de Tolstoï.

Voici, brièvement exposés, les résultats de l'analyse fine et intelligente de M. Lednicki. Le danger de son thème est manifeste : c'est le parti pris politique. Pourtant M. Lednicki a su l'éviter : il a présenté l'évolution de Tolstoï avec la même objectivité et la même pénétration subtile que nous avons eu déjà l'occasion d'apprécier dans cette autre étude qu'il a consacrée aux relations littéraires russo-polonaises et qui a pour thème Pouchkine et la Pologne.

Michel Gorlin.

TABLE DES MATIÈRES

ARTICLES DE FOND

ARNOULD (E.-J.). Taine et le Moyen Age anglais. 494
BALDENSPERGER (F.). L'arrière-plan espagnol des Maximes de La Rochefoucauld. 45
BARDON (M.). Don Quichotte et le roman réaliste français : Stendhal, Balzac, Flaubert. 63
BATAILLON (M.). De Savonarole à Louis de Grenade. . . 23
BAUMGARTEN (S.). Balthasar Gracián en Hongrie. 40
BLANCK (A.). Une représentation de l'*Iphigénie* de Racine à Stockholm en 1684. 441
BOUDOUT (J.). Edgar Quinet et l'Espagne. 82
BOUDOUT (J.). Faust et Ahasvérus. 691
CARCASSONNE (E.). Wagner et Mallarmé. 347
CARTOJAN (N.). Le modèle français de l'*Erotokritos*, poème crétois du XVII^e^ siècle. 265
DUCARRE (J.). Une « supercherie littéraire » de l'abbé Prévost. Les voyages de Robert Lade. 465
FARINELLI (A.). Le Romantisme et l'Espagne. 670
GILMAN (M.). Le cosmopolitisme de Baudelaire et l'Espagne 91
GLAESENER (H.). Le voyage de Milton en Italie. Prélude au *Paradis perdu*. 294
HAZARD (P.). Ce que les lettres françaises doivent à l'Espagne. 5
HAZARD (P.). Un romantique de 1730 : L'abbé Prévost. . . 617
KOSCZIUSKO (J.). Diderot et Hagedorn. 635
RUMEAU (A.). Mariano José Larra et le baron de Taylor. Le voyage pittoresque en Espagne. 477
SARAILH (J.). Le prestige d'Anatole France en Espagne. . 98
WORM-MULLER (J.). Les idées françaises dans l'œuvre d'un historien norvégien, Ernst Sars 330

VARIÉTÉ

Douze petits poèmes anglais du XVII^e siècle traduits par Fernand Baldenne. 710

NOTES ET DOCUMENTS

Arioste : Claude de Pontoux, imitateur de l'Arioste (Al. Cioranesco) 520
Ballad (English popular) and the old French « Chansons d'histoire » (H. S. Jordan). 367
Beckford (W.) : Autour du *Vathek* (G. Jean-Aubry). . . 544
Beaumarchais : Une critique espagnole du *Mariage de Figaro* (P. Mérimée). 195
Brugière de Sorsum : Une lettre d'A. de Vigny à lui adressée (A. Chérel). 223
Cid Theme (the courtly) and Giraldi Cintio (B. Matulka). 121
Chansons d'histoire (the old French) as possible origin of the English popular Ballad (H. S. Jordan). . . 367
Eliot (T. S.), and some French poets (M. J. J. Laboulle). 389
Eliot (T. S.), and Rémy de Gourmont (G. Rees). 764
Foisset (Th.) : Douze lettres inédites de S. Pellico à lui adressées (C. Sprietsma). 734
Genlis (M^me de) in England (Phyllis J. Ward). 731
Gourmont (R. de) and T. S. Eliot (G. Rees). 764
Hugo (V.) : Le comte Al. de Teleki, un de ses compagnons d'exil (G. Farkas). 576
Jocelyn (un fragment de) traduit en vers anglais par M^me de Lamartine (H. Guillemin). 382
Lamartine (M^me de), traductrice en vers anglais d'un fragment de *Jocelyn* (H. Guillemin). 382
Marchena (El Abate) and French thought of the 18-th. Century (R. Schevill). 180
Malibran (La) en Italie (G. Morgulis) 378
Pellico (S.) : Douze lettres inédites de Th. Foisset. Introduction aux études italiennes en Bourgogne de 1821 à 1847 (C. Sprietsma). 734

Pontoux (Cl. de) imitateur de l'Arioste (Al. Cioranesco). 520
Préciosité (un foyer helvétique de) au XVIIIe siècle (H. Perrochon) 537
Rabelais : note sur Rabelais en Espagne (J. E. Gillet). . 140
Shaftesbury : son carnet pendant son voyage en France et en Italie (E. Casati). 530
Stendhal en España (1835-1935) (R. Esquerra). . . . 552
Stevens : a manuscript document on the translation from Spanish by Captain John Stevens (R. H. Williams) 144
Suarez : *Jus Gentium*, according to Vico and Suarez (E. Gianturco) 167
Teleki (Al. de), compagnon d'exil de V. Hugo (G. Farkas) 576
Vico : *Jus Gentium*, according to Vico and Suarez (E. Gianturco) 167
Vigny (A. de) : une lettre à Brugière de Sorsum (A. Chérel). 223
Voltaire : une traduction espagnole inconnue du *Brutus* de Voltaire (J.-A. Van Praag). 173
Voltaire and the Freethinkers in early Saint-Louis (J.-F. Mc Dermott). 720

CHRONIQUE

Espagne et Pologne. Coup d'œil sur les relations des deux pays dans le passé et le présent (J. Morawski), 224. — La littérature comparée au Congrès d'Amsterdam : la question des périodes (P. V. T.), 400. — Journées d'études franco-italiennes à Paris (H. B.), 403. — Journées d'études franco-italiennes à Rome (P. H.), 580. — Au Comité International des Sciences historiques, à Bucarest (P. V. T.), 583. — Le cinquantième anniversaire de la mort de Liszt (L. M.), 768. — L'Institut de littérature comparée à la Sorbonne, 769.
Autour des Universités. 405, 584, 775

Travaux en cours 406, 584, 775
Soutenances de thèses 407, 585
Les vivants et les morts 777

BIBLIOGRAPHIE
DES QUESTIONS DE LITTÉRATURE COMPARÉE

Livres et périodiques 409, 587, 778

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Arcari (P.-M.). Il pensiero politico di Francesco Patrizi da Cherso (G. Cabrini) 601
Baruzi (J.). Problèmes d'histoire des religions (M. Bataillon) 599
Ho (A.) « Le tse » (E. Carcassonne) 435
Holdsworth (F.). J. de Maistre et l'Angleterre (J.-M. Carré) 787
Isaza y Calderon (B.). El retorno a la naturaleza (M. Bataillon) 250
Nicolini (F.). Aspetti della vita spagnuola nel cinque e seicento (M. Ottavi) 253
Pomès (M.). Poètes espagnols d'aujourd'hui (M. Ottavi). 260
Seaton (E.). Literary relations of England and Scandinavia in the 17-th Century (J. Kruuse) 608
Smaele (de). Het Baudelairisme in de Nederlandsche Letterkunde (C. Looten) 421
Spell (J.-R.). A tentative Bibliography of Spanish Translations, of the Works of Rousseau (A. Schinz) . . . 436
Vittorini (D.). The drama of Pirandello (G. Cabrini) . . . 432
Vossler (K.). Introducción a la literatura española del siglo de oro (G. Le Gentil) 247
Zeydel (E. H.). Ludwig Tieck, the German romanticist (R. Minder) 791

ANALYSES D'OUVRAGES.

Boas (G.). Cf. Lovejoy.
Diem (H.). Das Bild Deutschlands in Chateaubriands Werk (P. Moreau). 795
Fromentin (E.). Voyage en Égypte (C. E. E.). 615
Hartley (Kelver). Oscar Wilde : l'influence française dans son œuvre. 616
Huntington Brown. Rabelais in English Literature (J. Plattard). 612
Lebègue (E.). Boursault-Malherbe, comédien, conventionnel, spéculateur (R.-L.). 440
Lednicki. Quelques aspects du nationalisme et du christianisme chez Tolstoï (M. Gorlin). 797
Léonard (A.). Romances of chivalry in the Spanish Indies (J. Tronchon). 614
Lovejoy (O.), Boas (G.). Primitivism and related ideas in Antiquity (P. H.). 438
Mespoulet (M.). Creators of Wonderland (P. H.). 794
Schevill (R.). Autografos de Lope de Vega Carpio (P. H.). 439

Le gérant : É. Champion.

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — PARIS. — 1936.

Revue de Littérature comparée

NUMÉRO CONSACRÉ

A

L'ESPAGNE

PARIS
BOIVIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
5, RUE PALATINE (VIe)

SOMMAIRE

Articles

P. Hazard. . . . *Ce que les lettres françaises doivent à l'Espagne*. 5
M. Bataillon . . *De Savonarole à Louis de Grenade*. . . . 23
S. Baumgarten . . *Balthasar Gracián en Hongrie*. 40
F. Baldensperger. *L'arrière-plan espagnol des Maximes de La Rochefoucauld*. 45
M. Bardon. . . . *Don Quichotte et le roman réaliste français : Stendhal, Balzac, Flaubert*. 63
J. Boudout . . . *Edgar Quinet et l'Espagne*. 82
M. Gilman . . . *Le cosmopolitisme de Baudelaire et l'Espagne*. 91
J. Sarraihl. . . . *Le prestige d'Anatole France en Espagne*. 98

Notes et Documents

The courtly Cid Theme and Giraldi Cintio (Barbara Matulka). — Note sur Rabelais en Espagne (J.-E. Gillet). — A manuscript document on the translations from Spanish by Captain John Stevens (R.-H. Williams). — Character, Essence, Origin and Content of the *Jus Gentium*, according to Vico and Suarez (E. Gianturco). — Une traduction espagnole inconnue du *Brutus* de Voltaire (J.-A. Van Praag). — El Abate Marchena and French Thought of the eighteenth Century (R. Schevill). — Une critique espagnole du *Mariage de Figaro* (P. Mérimée). — Avant le faux départ pour l'Espagne : lettre de Vigny à Brugière de Sorsum (A. Chérel). 121

Chronique

Espagne et Pologne. Coup d'œil sur les relations des deux pays dans le passé et le présent (J. Morawski) 225

Comptes rendus critiques

Karl Vossler. Introducción á la literatura española del Siglo de oro (G. Le Gentil). — B. Isaza y Calderon. El retorno a la naturaleza (M. Bataillon). — Fausto Nicolini. Aspetti della vita Spagnuola nel cinque e seicento (M. Ottavi). — M. Pomès. Poètes espagnols d'aujourd'hui (M. Ottavi). 247

Prix de ce numéro spécial : **25** fr.

Voir l'avis important à nos abonnés page 3 de la Couverture.

BOIVIN ET Cie ÉDITEURS, 5, Rue PALATINE, PARIS

REVUE
DE
LITTÉRATURE COMPARÉE

TRIMESTRIELLE *SEIZIÈME ANNÉE*

FONDÉE PAR

F. BALDENSPERGER
Professeur à l'Université Harvard

DIRIGÉE PAR

PAUL HAZARD
Professeur au Collège de France

J.-M. CARRÉ
Professeur à la Sorbonne

ABONNEMENT (Un an)
Les abonnements partent du 1er janvier de chaque année

France et Colonies ..... **75** fr.
Étranger ..... **100** fr.

AVIS IMPORTANT

Nous avons renouvelé d'office le service de ce premier numéro à tous les abonnés de 1935, escomptant leur attachement à *La Revue de Littérature Comparée.*

Nous vous prions, **afin d'éviter des frais onéreux de recouvrement par poste**, de nous envoyer le montant de l'abonnement, soit par chèque postal, soit par un mandat-poste ou par chèque à vue sur Paris le plus tôt possible, faute de quoi et sauf avis contraire de votre part, nous ferons encaisser le montant de l'abonnement, **majoré des frais de recouvrement**, le *15 mai 1936,* en une traite qui vous sera présentée par la poste.

Malgré la difficulté des temps pour les revues savantes comme celle-ci, nous avons été heureux de pouvoir abaisser le prix de l'abonnement; nous espérons pouvoir compter sur la fidélité et l'aide de tous ceux qui s'intéressent à notre effort.

Au cas où vous n'auriez pas l'intention de continuer à recevoir la Revue, nous vous prions de **nous en aviser et de nous retourner** ce premier numéro.

Le présent avis ne concerne pas, naturellement, ceux de nos abonnés qui ont déjà envoyé le montant de leur réabonnement ce dont nous les remercions.

L'ADMINISTRATION DE *La Revue de Littérature Comparée.*

Mode de paiement de l'abonnement et du renouvellement :

1° Par un versement ou un virement au compte chèques postaux BOIVIN n° du compte **Paris 1.604**.
2° Par l'envoi d'un chèque barré ou d'un mandat à l'ordre de la Librairie Boivin.
3° Par l'intermédiaire de votre libraire.

Échanges et envois pour comptes rendus. — Les Revues qui font l'objet d'un échange avec *La Revue de Littérature Comparée* et qui jusqu'à présent étaient adressées soit à la Librairie Champion soit à M. F. Baldensperger doivent être adressées désormais à M. J.-M. CARRÉ *à l'Institut de Littérature Moderne Comparée de la Faculté des Lettres, à la Sorbonne, Paris Ve.*

Il en est de même des ouvrages pour comptes rendus.

Manuscrits. — Les manuscrits pour *La Revue de Littérature Comparée* doivent être adressés, soit à Monsieur Paul Hazard, 101, rue du Bac, Paris, VIe, soit à Monsieur Jean-Marie Carré, Institut de Littérature Comparée, Faculté des Lettres de Paris, à la Sorbonne, Paris, Ve.

Pour tout ce qui concerne l'Administration de la Revue (Abonnements, commandes de numéros, d'années parues, changements d'adresse, etc.), s'adresser à la LIBRAIRIE BOIVIN et Cie, 5, rue Palatine, Paris. Compte de Chèques postaux Paris 1.604.

Nous prions instamment nos abonnés de joindre la dernière bande d'envoi de la Revue à toute *correspondance, réclamation* ou demande de *changement d'adresse.*

ANCIENNE
LIBRAIRIE FURNE
Fondée en 1826

BOIVIN & Cie
ÉDITEURS
3 et 5, r. Palatine, Paris (VIe)
Tél. : Danton 01-82

PAUL HAZARD
Professeur au Collège de France

LA CRISE
DE LA
CONSCIENCE
EUROPÉENNE
(1680-1715)

TOME I. — Ire PARTIE. *Les grands changements psychologiques.*
IIe PARTIE. *Contre les croyances traditionnelles.*
TOME II. — IIIe PARTIE. *Essai de reconstruction.*
IVe PARTIE. *Les valeurs imaginatives et sensibles.*

Une œuvre magistrale qui doit rester.
F. STROWSKI, de l'Institut
(*Le Quotidien*).

Un livre qui rend à l'histoire la vérité complexe de la vie.
André ROUSSEAU (*Le Figaro*).

L'art de l'auteur a été de restituer à ce vaste tableau de l'Europe intellectuelle son atmosphère et son mouvement.
Louis GILLET, de l'Académie française
(*Écho de Paris*).

Ce remarquable ouvrage montre les enchevêtrements infinis des causes et des effets, le secret cheminement des idées dans l'histoire.
André THÉRIVE (*Le Temps*).

Un livre débordant de faits et d'idées, passionnant comme une aventure, et en outre, d'un intérêt fort actuel.
Émile HENRIOT (*Le Temps*).

Il y a longtemps que la critique universitaire ne nous avait donné un livre aussi remarquable à tous égards et d'aussi haute portée.
Victor GIRAUD (*Revue des Deux Mondes*).

L'ouvrage de Paul Hazard est un très grand livre, l'un de ceux qui resteront.
Daniel MORNET (*R. Histoire Littéraire*).

Ce vaste et passionnant ouvrage qui pourrait s'appeler aussi « Introduction au XVIIIe siècle », constitue l'une des œuvres de critique générale les plus importantes de ce temps, peut-être bien la plus importante.
Léon DAUDET, de l'Académie Goncourt
(*Candide*).

Deux volumes in-8° carré, luxueusement imprimés en caractères neufs sur papier pur alfa, ornés de bandeaux, lettrines et culs-de-lampes de l'époque, et illustrés de planches hors texte en héliogravure.

Les deux tomes *vendus ensemble*, brochés..... 60 fr.
LE TOME III : **Notes et références**, *se vend séparément*, broché..... 20 »

Parus dans la même collection :

François Rabelais, par Jean PLATTARD, broché..... **36** fr.
Montaigne et son temps, par J. PLATTARD, broché..... **30** fr.
Stendhal, par Pierre MARTINO, broché..... **30** fr.
Les Maîtres de la Sensibilité française au XVIIIe siècle, par Pierre TRAHARD, quatre volumes (*se vendant séparément*), chaque tome broché..... **30** fr.

Chacun de ces volumes se vend également cartonné pleine toile : 42 francs, et relié demi-basane, tête dorée : 70 francs.

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie — PARIS. — 1936.

7 MAR 1951

B 29 JUL 1955

1977-1

82-1

87 1
88-1

1989-1

1990-1